

55<sup>e</sup> Année. 669<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome IX.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

*Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement*

## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MARS 1913

- I. — LES ENSEIGNEMENTS DES MINIATURES. — ATTITUDE ROYALE, par M. Henry Martin.
- II. — UNE « MADONE » D'ANTONELLO DE MESSINE, par M. Bernhard Berenson. |
- III. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — M<sup>me</sup> JEANNE BARDEY, par M. R. M.
- IV. — AUTELS BERNINESQUES EN FRANCE, par M. Marcel Reymond.
- V. — YEISHI, CHOKI, HOKOUSAI, par M. P.-André Lemoisne.
- VI. — LE STATUAIRE HENRI BOUCHARD ET SON ŒUVRE, par M. Henry Marcel.
- VII. — PASTEUR PORTRAITISTE, par M. Paul Jamot.

### Trois gravures hors texte :

*La Madone et l'Enfant*, par Antonello de Messine (collection de M. Robert Benson, Londres) : phototypie Marotte.

*Portrait*, eau-forte originale par M<sup>me</sup> Jeanne Bardey.

*Pêcheur retirant ses filets* (suite des *Trente-six vues du Fouji*), estampe en couleurs par Hokousai (collection de M. Raymond Kœchlin) : phototypie Marotte.

### 60 illustrations dans le texte.

---

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL  
CH. EGGIMANN SUCC<sup>r</sup>

106, B<sup>4</sup> S<sup>t</sup>-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

# LES ENSEIGNEMENTS DES MINIATURES

## ATTITUDE ROYALE



ROI CROISANT  
LES JAMBES  
INITIALE  
DÉCORÉE  
XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de  
l'Arsenal, ms. 4.)

AUTE de documents, peut-être aussi par un attachement exagéré à la tradition, pendant longtemps on ne s'est soucié, pour l'étude des siècles passés, que des batailles mémorables. Mais aujourd'hui ce ne sont pas seulement les grandes dates historiques qui nous intéressent. Nous recherchons par quel enchaînement de faits un peuple a été conduit, telle année, tel jour, à se ruer sur son voisin, comment la haine a pris corps et s'est développée entre deux nations. Jadis on ne voyait que l'éclair : il sied maintenant de savoir pourquoi les nuages se sont amoncelés. Nous nous préoccupons des conditions sociales. Nous tâchons de pénétrer toujours plus avant dans la connaissance intime des générations qui nous ont précédés. Nous allons plus loin encore : nous essayons de surprendre leurs habitudes quotidiennes. Notre curiosité se pique au jeu.

Or, le Moyen âge nous a laissé pour ces recherches des albums plus complets que ceux d'aucune autre période : ce sont les innombrables manuscrits à miniatures. Beaucoup déjà ont été mis à contribution ; mais la mine est inépuisable. Nul doute que si l'on s'attachait à les étudier minutieusement, méthodiquement, on parviendrait à reconstituer avec une clarté parfaite la vie même de cette époque si différente de la nôtre, bien qu'en somme peu lointaine encore. On ne saurait d'ailleurs se dissimuler que le travail exigerait une sévère critique. Discerner dans cette masse énorme de documents ce qui est de convention et ce qu'on doit retenir comme représentant des faits réels ne serait pas chose aisée. Le plus grand écueil en ces sortes d'études sera toujours de conclure trop vite et d'établir

une règle générale pour deux ou trois exemples qu'on aura notés. La prudence commande qu'avant de produire une hypothèse les observations soient surabondantes. Il n'y faut que du temps, car les documents sont en nombre incalculable.

Grâce aux travaux des romanistes modernes, nous savons à peu près par quels termes les gens du Moyen âge exprimaient leur pensée. Mais comment en usaient-ils entre eux lorsqu'ils étaient assemblés ? Quelles étaient leurs attitudes dans les diverses circonstances de la vie de chaque jour ? S'il est quelque chose d'insaisissable, c'est le geste familier des hommes disparus. Pas plus que de l'intonation, nous ne pouvons nous flatter d'avoir une connaissance certaine des mouvements du corps de nos ancêtres quand ils conversaient. Grâce à la photographie, les générations qui nous suivront seront-elles sur nous un peu mieux renseignées ? Peut-être. Du geste, toutefois, la photographie trop prompte donne des fragments et non l'ampleur. Elle saisit et reproduit trop exactement des détails que l'œil ne voit point.

L'intérêt du geste procède assurément de ce qu'il est un symbole qui vient compléter la pensée. Il peut même l'exprimer seul ; mais le plus souvent il en accompagne l'expression, la confirme ou la renforce. Il conviendrait sans doute de distinguer deux sortes de gestes : le geste prolongé qui en certains cas se confond avec l'attitude, et le geste rapide, souvent intraduisible, tant la brusquerie en est grande. Pour ce dernier, on le comprend, les documents graphiques sont plus rares ; mais, à leur défaut, nous avons d'autres moyens de savoir qu'il est pour l'homme des manières de faire connaître sa pensée sans proférer une parole, qui n'ont pour ainsi dire pas changé pendant des milliers d'années.

Depuis de longs siècles, le oui, tout au moins chez les peuples latins, se fait invariablement de même ; il en est ainsi également du non. Les plus vieux traités du savoir-vivre ont eu beau condamner l'habitude d'affirmer en faisant un signe de tête de haut en bas, et de nier en agitant la tête horizontalement d'un côté et de l'autre, la mode en a persisté opiniâtrément : elle n'est sans doute pas près de disparaître. Très vraisemblablement, ceux qui viendront après nous acquiesceront ou nieront encore du même geste dont Jupiter, au dire de Virgile, faisait trembler tout l'Olympe.

Ces cas, néanmoins, sont exceptionnels. Non seulement nous ignorons quels étaient la plupart des gestes de nos ancêtres, mais beaucoup d'entre nous seraient impuissants à noter les gestes que nous exécutons nous-mêmes à chaque instant. Ils nous sont trop connus pour

ne pas nous échapper. Nous ne remarquons que ceux qui sont moins habituels. Nous autres, Parisiens, nous sommes frappés par l'exubérance de certains habitants de l'Europe méridionale; l'absence presque complète de gestes, chez quelques Anglo-Saxons par exemple, ne nous étonne pas moins. Faut-il croire qu'au Moyen âge les Français de l'Ile-de-France agissaient absolument comme leurs successeurs d'aujourd'hui? Je ne sais; mais, si l'on s'en fiait aux seuls documents graphiques susceptibles de nous renseigner à cet égard, nous devrions admettre que nos gestes sont en général devenus plus sobres que ceux de nos aïeux. La question pourtant n'est pas aussi simple qu'elle peut le paraître : car nous ignorons si les artistes ont reproduit avec exactitude les mouvements qu'ils voyaient exécuter, et je suis porté à croire qu'ils les ont exagérés.

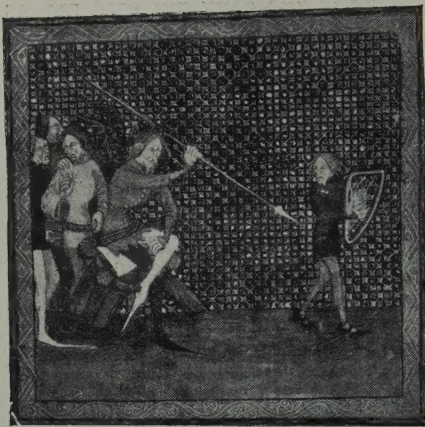
L'art se trouve entièrement désarmé quand il s'agit de la parole : le seul moyen qui s'offre à lui d'évoquer la pensée exprimée par des mots est de figurer le geste qui paraît devoir logiquement accompagner l'expression de cette pensée. A ce point de vue, nos artistes contemporains ne sont guère plus avancés que le premier homme qui

s'essaya à tracer sur la paroi d'une caverne l'image de ses compagnons de chasse ou de combat. Cependant, tous les peintres et tous les sculpteurs ont eu l'ambition légitime d'être des artistes pantomimiques, si l'on peut ainsi parler, d'être capables, en d'autres termes, d'exprimer par la seule attitude et les seuls gestes tous les sentiments humains. C'est à dessein que je ne parle point du jeu des physionomies. Durant tout le Moyen âge, dont je m'occupe exclusivement ici, on peut dire, en thèse générale, que les peintres ont été impuissants à indiquer les mouvements du visage. Ainsi privés du plus précieux secours, réduits pour rendre la pensée à varier l'habitus du corps, les poses des bras et des jambes, ils ont dû fatalement être amenés à outrer le geste et forcer l'attitude. De même, le mime, qui n'a pas à sa disposition, comme l'acteur, la parole nuancée, est



ROI EXÉCUTANT LUI-MÊME SA SENTENCE  
MINIATURE DE LA « BIBLE HISTORIALE  
DU DUC DE BERRY » (FIN DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE)

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5057.)



SAÛL CHERCHANT A FRAPPER DAVID  
MINIATURE DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 26.)

contraint d'amplifier démesurément chacun de ses mouvements.

Quoi qu'il en soit, la façon dont les personnages représentés au Moyen âge expriment tel ou tel sentiment offre une fixité remarquable. Il semble donc possible d'établir quelle fut aux diverses périodes la signification de certaines attitudes et de certains gestes, d'indiquer la corrélation qui existe entre ces gestes, ces attitudes et le sentiment que le peintre a voulu

exprimer. Si durant tout un siècle, pendant plusieurs siècles même, nous observons, par exemple, qu'un roi représenté dans telle circonstance de sa vie publique, remplissant telle partie de son rôle royal, est invariablement figuré dans telle attitude, faisant tel geste, ne sommes-nous pas en droit de penser que c'est bien, en effet, cette attitude, ce geste qui devait caractériser un roi de cette époque quand il accomplissait telle fonction?

Un roi sur son trône porte la couronne ; il tient la main de justice et ses pieds reposent naturellement sur le sol. C'est ainsi que nous verrons le roi de France figuré sur les sceaux. Nous avons là le prince en sa majesté, dans une pose hiératique extrêmement simple. Il est parce qu'il est. Aucune passion ne l'agite : il a la sérénité de la toute-puissance. Henri I<sup>er</sup> de France, roi de 1031 à 1060, est le premier qui eut un sceau à son effigie. Jusque-là le sceau royal porte une figure d'empereur, une figure antique déformée, sans rien qui rappelle le souverain dont le nom se lit en exergue. Sur les sceaux, d'ailleurs, le type n'a pour ainsi dire jamais changé : c'est tou-



ROI SANS COURONNE  
FAISANT EXÉCUTER UN CONDAMNÉ  
MINIATURE DE LA  
« BIBLE DE JEAN DE PAPELEU » (1317)  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5059.)

jours le type de majesté qu'on y voit, invariable à partir du règne de Henri I<sup>er</sup> jusqu'à la chute de la monarchie. Au xvi<sup>e</sup> siècle seulement, les graveurs commencent à humaniser le prince, à lui donner un peu plus d'abandon. Mais le type royal des sceaux, dit « type de majesté », n'a jamais comporté aucun geste de colère. Il s'agit là du souverain législateur, peut-être pacificateur, et non du juge ou du chef suprême exerçant le pouvoir exécutif. Le roi dans la plénitude de sa puissance se présente avec la placidité majestueuse de la divinité. Il semble bien qu'on ait, durant toute une période, fait un rapprochement entre ces deux types de majesté, qui mettaient presque au même rang le Christ et le roi.

Mais il ne faut pas oublier que le roi, au Moyen âge, réunit en ses mains tous les pouvoirs. C'est lui qui légifère, qui juge et qui exécute ses jugements. Sans doute il délègue le plus souvent ses pouvoirs à d'autres hommes; mais ceux-ci n'agissent qu'en son nom. Si le bourreau tranche la tête du coupable, c'est par délégation expresse ou tacite du souverain. Les enlumineurs n'en ont pas moins repré-



ROI DONNANT L'ÉPÉE A UN CHEVALIER  
MINIATURE DE LA  
« BIBLE DE JEAN DE PAPELEU » (1317)  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1059.)



COLÈRE ROYALE  
MINIATURE DU « MIROIR HISTORIAL  
DU ROI JEAN » (XIV<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1080.)

senté des rois exécutant eux-mêmes leurs sentences. C'est là toutefois une exception; et les types qui se rencontrent le plus souvent sont : le roi de majesté d'une part, et, d'autre part, le prince jugeant ou donnant des ordres. Le premier type est assez connu; il n'en est pas de même du second.

Autant l'attitude est calme lorsque le souverain se montre dans sa majesté, autant elle apparaîtra menaçante, quand cette puissance qui est en lui se

trouvera être en exercice. S'il s'emporte, s'il donne un ordre, s'il condamne un coupable, s'il présente l'épée aux chevaliers qui vont aller combattre son ennemi, le geste s'accroît et devient violent. Dans cet état, les jambes ne reposeront plus naturellement sur le carreau de la salle : elles se croiseront l'une sur l'autre. Si la colère le domine, le croisement des jambes s'accroîtra. Si c'est la rage que le roi a au cœur, s'il condamne à mort un malheureux qui résiste à sa volonté, le mouvement sera plus ample encore ; même si, comme juge, il se laisse fléchir et pardonne, le geste apparaîtra encore, afin de bien montrer que la miséricorde est un acte de toute-puissance.

Je n'irai point jusqu'à dire que ce geste est aussi caractéristique de la dignité royale que le port de la couronne, bien que, tout à l'heure, j'aie à citer un exemple de roi, tête nue, tenant la main de justice et croisant les jambes l'une sur l'autre. En principe, la couronne est le si ferme attribut du prince qu'elle ne le quitte jamais, dans quelque situation qu'il se trouve. Un meneur d'hommes, qu'il soit en plein air, à table, au lit, au bain même, a toujours la couronne : il ne s'en dépouille pas plus que de sa qualité. La femme du roi Candaule, pour dormir toute nue sur son lit de repos, ne se décidera pas à abandonner cet ornement qui ne semble pas pourtant le plus indispensable. La couronne est un symbole si nécessaire qu'elle ne tombe jamais, malgré tous les assauts et lors même que, détachée du tronc, la tête de celui qui la porte est lancée au loin par le bourreau. Quand Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre fut mis en jugement, quelqu'un émit des doutes sur l'issue du procès. « Je vous dis », se serait écrié Cromwell, « que nous lui couperons la tête avec la couronne dessus. » Aussi loin que nous remontions dans le Moyen âge, nous voyons les rois coiffés de la couronne. Les empereurs byzantins l'ont toujours au front, et Charlemagne, qui pense partager avec eux les débris de l'Empire romain, ne se contente pas de la tresse de laurier : il lui faut la Couronne de fer.

Le croisement des jambes n'a pas cette fixité ; il ne caractérise le roi que dans l'exercice de fonctions déterminées. On vient de voir que le type de majesté ne comporte nullement ce geste de colère. S'il s'agit de représenter un roi plus rapproché encore de la divinité, l'artiste s'abstiendra de lui faire croiser les jambes. Qu'il ait à peindre un saint Louis assis, même pourvu de tous les attributs de la royauté, couronne, sceptre et main de justice, l'attitude sera calme et les pieds reposeront d'une façon naturelle sur le sol. Il en sera de même si le roi reçoit l'onction et la couronne des mains de l'évê-



ROI PARDONNANT, MINIATURE DU « DÉCAMÉRON DE GUILLEBERT DE METZ » (XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070.)



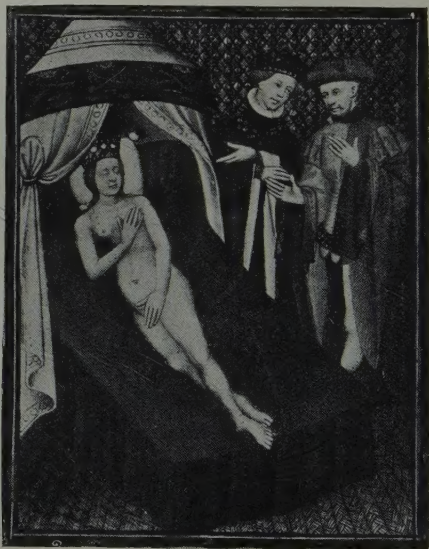
ROI AU BAIN  
MINIATURE DU  
« BOCCACE DE JEAN SANS PEUR »  
(COMMENCEMENT DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193.)

dire à quelle époque remonte cette singulière coutume, ni quelle en est exactement l'origine. Il n'apparaît pas que l'antiquité l'ait connue, ou tout au moins qu'elle ait attribué au geste un sens déterminé. Les monuments de la Grèce et de Rome ne nous en montrent point d'exemples. Empereurs, consuls, juges suprêmes siègent les deux pieds posés sur le sol ou sur un tabouret. Dans le haut Moyen âge même, je n'ai jamais rencontré ces majestueux croiseurs de jambes. Je suis bien loin d'affirmer qu'on n'en doive point trouver; mais les premiers qu'il m'a été donné d'observer ne sont pas antérieurs au XII<sup>e</sup> siècle.

Michelet, à la page 314 de son livre sur les *Origines du droit français*, publié en 1837, a signalé en ces termes le geste dont je parle : « Le juge doit

que, s'il s'entretient familièrement avec ses serviteurs, s'il s'associe à une fête religieuse. Rien dans l'attitude ne distingue alors le souverain de ses sujets. Au contraire, donne-t-il un ordre, siège-t-il comme juge suprême, le maintien change du tout au tout. Rejeté en arrière dans une pose pleine de superbe, il croise fièrement les jambes. Les miniaturistes nous montreront ainsi les empereurs romains décrétant le martyre des premiers chrétiens; mais c'est là un geste imaginé par les artistes du Moyen âge.

A la vérité, je ne saurais



LA FEMME DU ROI CANDAULE  
MINIATURE DU  
« BOCCACE DE JEAN SANS PEUR »  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193.)

siéger à jeun. Son attitude doit être grave, mais terrible, menaçante pour le méchant. Que le juge soit assis sur son siège comme un lion en courroux : *qu'il jette le pied droit sur le pied gauche*, et, s'il ne peut asseoir un jugement sain sur l'affaire, qu'il y réfléchisse cent vingt-trois fois. » On sait que Michelet n'a guère fait que traduire l'ouvrage de Grimm imprimé en 1828 sous le titre de *Deutsche Rechtsalterthümer*. La phrase en effet, se trouve à peu près identique à la page 763 de l'ouvrage allemand. Ce ne serait pas là, à coup sûr, une raison suffisante pour attribuer

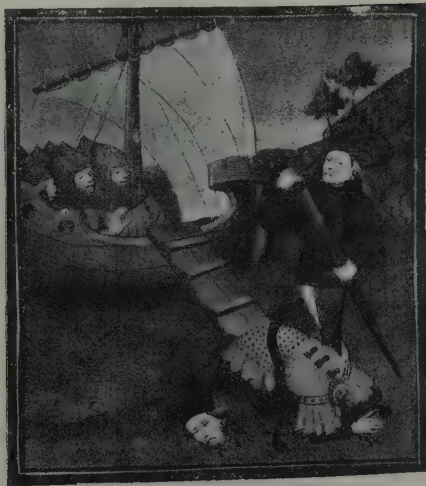
à notre geste une origine germanique. Il semble bien, toutefois, qu'il la faille plutôt chercher chez les peuples réputés barbares, Angles, Francs ou Germains, que chez les nations de culture gréco-romaine.



LOUIS IX ROI ET SAINT  
MINIATURE DU  
« MISSEL DES EVÊQUES DE PARIS »  
(XV<sup>e</sup> SIÈCLE)

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 691.)

IX. — 4<sup>e</sup> PÉRIODE



SUPPLICE D'UN ROI  
(LA TÊTE ROULE  
SANS SE SÉPARER DE LA COURONNE)  
MINIATURE DU  
« BOCCACE DE JEAN SANS PEUR »

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193.)

Ces dernières, de goût plus affiné, n'ont pas la même appétence pour l'enflure du geste. C'est bien sous l'influence des peuplades du Nord que les artistes ont adopté communément, et pendant de longs siècles, les attitudes outrées qui aujourd'hui nous paraissent plus ridicules que terribles. Par ces gestes de rodомont, qui rappellent assez exactement ceux que prêtent à leurs héros les artistes primitifs de la Chine et du Japon, sans doute les juges de notre Europe septentrionale se proposaient-ils de terroriser les grands enfants qu'étaient

leurs justiciables. C'est dans un but analogue que, chez presque tous les peuples, on voit les combattants s'affubler de masques horribles, fixer sur leurs coiffures, leurs cuirasses ou leurs boucliers, des images de monstres : tout cet appareil terrifiant n'était pas inutile aux époques où l'on ne connaissait d'autres combats que les corps à corps et où, il faut bien le dire, la crédulité était en général plus grande que de nos jours. De ces fantastiques représentations et de cette outrance du geste, destinées jadis à porter l'effroi



COURONNEMENT D'UN ROI  
MINIATURE DE « L'HISTOIRE DES EMPEREURS » (1462)  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5089.)

chez l'adversaire, il ne subsiste plus rien à présent, sauf peut-être quelques cortèges de fêtes et sans doute aussi quelques meubles de blason.

Si c'est vraiment des hordes conquérantes qui s'abattirent sur le vieux monde romain qu'est venue cette mode des juges souverains croisant les jambes sur leur trône, comment expliquer qu'on n'en voie aucun ainsi représenté avant le <sup>xii</sup>e siècle ? L'objection est sérieuse : je ne la crois pourtant pas irréfutable. Des peintures de manuscrits, aussi bien que des autres œuvres d'art qui nous restent du haut Moyen âge, nous ne saurions guère tirer de renseignements précis sur les mœurs et les usages de cette époque. Ce n'est vraiment qu'au <sup>xv</sup>e siècle que l'art commence à tenter quelques timides essais de réalisme. Jusque-là on peut dire que l'Europe a vécu sous

l'influence tyrannique des écoles byzantines, qui semblent elles-mêmes n'avoir reconnu d'autre art que celui dont la tradition gréco-romaine avait fixé les règles. Un autre argument à faire valoir est encore que le croisement des jambes est extrêmement rare en Italie, où les artistes ne furent qu'exceptionnellement et tardivement influencés par leurs confrères du Nord.

En France, c'est, semble-t-il, sous le règne de saint Louis que les peintres ont admis ce geste comme symbolisant la royauté ou, plus exactement, la puissance du juge : ils l'attribuent non seulement aux empereurs et aux rois, mais aussi à leurs lieutenants et aux sei-



EMPEREUR ROMAIN FAISANT MASSACRER DES CHRÉTIENS  
MINIATURE DU « MIROIR HISTORIAL DU ROI JEAN » (XIV<sup>e</sup> SIÈCLE)

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5080.)

gneurs agissant dans la plénitude de leurs forces ou exerçant les fonctions de suzeraineté. Dans le *Psautier* de Blanche de Castille, le roi Hérode, bien que paraissant fort en colère, ne croise point les jambes tandis qu'il fait massacrer les Innocents sous ses yeux ; mais dans l'*Évangélaire* de la collégiale de Saint-Martial de Limoges, à peu près du même temps, il les croisera en recevant les Mages, pour leur ôter tout désir de contrevenir à ses ordres.

Observé déjà au XII<sup>e</sup> siècle, ce n'est, je le répète, qu'au siècle suivant que le geste se généralise au point de devenir symbolique. J'en pourrais citer pour preuve certaine page du célèbre album de Villard de Honnecourt. On sait que la date du carnet où cet architecte esquissa ses curieux croquis peut être approximativement fixée au milieu du règne de saint Louis. Au fol. 48 commence « Le matère de la portraiture ». C'est une suite de dessins, ou plutôt d'esquisses,



LE ROI HÉRODE ET LES ROIS MAGES  
MINIATURE DE L' « ÉVANGÉLIAIRE  
DE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES »  
(XII<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Ancienne collection Didot.)

où l'artiste s'efforce de montrer scientifiquement les proportions des corps, aussi bien de l'homme que des animaux. Chaque partie du corps y est construite à l'aide de figures géométriques, des triangles de préférence. On y voit une Vierge tenant l'Enfant, un batteur de blé, un faucheur, des lutteurs, des personnages en des poses diverses, des têtes isolées, un lévrier courant, une tête de cheval, un mouton, une aigle éployée, des autruches, etc. Mais, dès la première page, Villard de Honnecourt a donné une figure schématique de roi. Le corps n'est qu'un triangle : les membres sont faits d'un simple trait. Cela ne diffère point essentiellement des bons-

hommes dont les écoliers illustrent leurs cahiers ou leurs livres. Tout rudimentaire qu'il soit, le dessin est fort intéressant. Ce royal triangle siège sur une chaire. Le trait qui figure la main, posé sur le trait qui figure la cuisse, soutient un sceptre surmonté d'une fleur de lys ; et, chose remarquable, les deux traits qui représentent les jambes sont franchement croisés l'un sur l'autre. Mais point de couronne sur la tête. Voici donc Villard de Honnecourt qui, exécutant une figure symbolique de roi, omet de la coiffer d'une couronne, mais ne manque pas de l'armer du sceptre et de donner aux jambes l'attitude caractéristique que j'étudie.

D'ailleurs, l'idée que la puissance et la majesté ont été à un moment symbolisées par le croisement des jambes n'est assurément pas vaine. Il nous en reste même des témoignages écrits. Dans l'un de ses ouvrages, Érasme fournit à l'appui de cette opinion un argument assez inattendu, mais qui ne saurait être récusé. Né

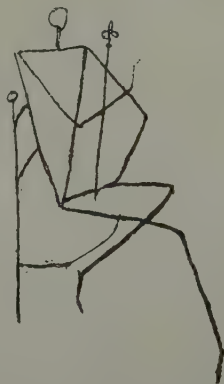


FIGURE SCHÉMATIQUE  
DE ROI  
TIRÉE DE L'ALBUM DE  
VILLARD DE HONNECOURT  
(XIII<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Bibliothèque Nationale,  
Paris.)

en 1467, le savant Hollandais était encore dans les meilleures conditions pour ne rien ignorer des usages traditionnels du Moyen âge; qui ne disparurent point du jour au lendemain. C'est sous le titre de : *De civilitate morum puerilium* qu'Érasme publia en 1530, à Fribourg, l'ouvrage auquel je fais allusion. Dans la traduction française, donnée par Claude Hardy en 1613, on lit cette phrase qui ne laisse aucun doute sur la réalité du geste : « Se seoir ayant la jambe droicte jettée sur la gauche estoit une ancienne coustume des rois, mais maintenant elle est réprou-

vée. » Le texte original d'Érasme porte exactement : « *Dextro pede in lævum femur injecto sedere, priscorum regum mos est, sed improbus.* » On ne saurait parler plus clairement : c'était naguère la coutume des rois de croiser les jambes quand ils siégeaient; mais c'est une mode vieillie, ne la suivez pas.

Il faut croire pourtant que la mode n'était pas tombée dans un aussi grand discrédit que l'estimait Érasme. Peut-être les rois l'avaient-ils abandonnée; mais de moindres sires, pensant se hausser sans doute par l'usage de ce geste fanfaron, continuèrent



ASSEMBLÉE DE ROIS  
(LE PLUS PUISSANT  
CROISE SEUL LES JAMBES)  
MINIATURE DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal ms. 3482.)



COLÈRE ROYALE  
DESSIN D'UN MANUSCRIT  
DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 2035.)

dans les circonstances solennelles à manifester ainsi leur supériorité. Au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, toute trace n'en avait pas disparu. La *Civilité puerile et honnête*, dressée par un missionnaire, dont la première édition est datée de 1749, rappelle incidemment le souvenir de la vieille attitude royale. « Il est incivil », y lisons-nous, « de branler les jambes quand on est assis, comme font les petits enfants qui ne peuvent s'en empêcher. Il ne

faut pas aussi mettre une jambe sur l'autre : *cela n'appartient qu'aux grands seigneurs et aux maîtres.* »

Donc, sous Louis XV il ne messeyait pas qu'un grand seigneur se donnât de l'importance en croisant les jambes ; mais c'était un privilège, et les petites gens ne devaient pas s'aviser d'en faire autant. Il faut apparemment voir là comme un souvenir confus de l'époque où le geste était symbole de majesté et de puissance : car il le fut, à n'en pas douter.



SINGES ROIS,  
INITIALE D'UNE  
« FABLE » DE  
MARIE DE FRANCE  
(XIII<sup>e</sup> SIÈCLE)

(Bibliothèque de l'Arsenal,  
ms. 3142.)

Un grand nombre d'observations m'ont permis de constater que le croisement symbolique des jambes a servi, pendant plusieurs siècles, à caractériser la dignité souveraine. Dans les fables et les fabliaux, dans les romans où les animaux jouent le rôle des hommes, on voit apparaître des lions, des singes, d'autres bêtes encore, qui sont rois. Ces animaux royaux sont figurés généralement sous leur forme réelle, sans vêtement, parés seulement de la couronne, emblème indispensable de leur qualité princière. Le plus souvent ils sont représentés debout sur leurs pattes de derrière, mais il en est aussi qui siègent sur un trône ou sur un banc. Dans ce cas, en signe de puissance, ils croisent avec majesté leurs jambes l'une sur l'autre. J'en donne un exemple tiré d'un manuscrit de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, de 1285 environ. Cette petite miniature illustre une *Fable* de Marie de France, dans laquelle le roi est singe et la reine guenon. On ne saurait se méprendre sur le sens que l'artiste a entendu donner au geste qu'il prête aux acteurs de ce petit drame ; l'un est roi, l'autre est reine : ils croiseront donc les jambes.

Quelquefois les peintres semblent avoir voulu, grâce à ce geste, établir une sorte de hiérarchie entre les princes. Qu'un miniaturiste représente plusieurs rois réunis, il ne manquera pas, pour bien marquer la prééminence du plus grand d'entre eux, de lui faire croiser les jambes, les autres gardant une attitude plus humble et posant naturellement leurs pieds sur le sol. Dans les circonstances très solennelles, l'artiste ne craindra pas de figurer son personnage se rejetant en arrière dans une attitude de majesté un peu exorbitante, dont le but principal paraît être de lui permettre de croiser si largement la jambe que le talon seul vient se placer sur le genou adverse.

Parfois même, pour accentuer encore la signification du mouvement, le roi tient à pleine main la jambe ainsi croisée.

Beaucoup d'autres remarques pourraient être faites à propos de ce geste, qui, après avoir symbolisé la majesté et la puissance, en est peut-être resté la caricature. Sous le nom de Giton, La Bruyère a tracé le portrait d'un homme riche aux allures de parvenu : « S'il s'assied », dit-il, « vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, *croiser les jambes l'une sur l'autre*, froncer le sourcil... » Mais si Giton a l'idée



ROI DONNANT UN ORDRE  
MINIATURE D'UN MANUSCRIT DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3525.)

de se donner des airs de grandeur en croisant les jambes, n'est-ce pas qu'il tâche à se modeler sur ceux dont la situation sociale lui semble plus élevée que la sienne ? Quant à ceux sur qui Giton prend exemple, qui imitaient-ils eux-mêmes ? Érasme, on l'a vu, nous l'apprend : croiser les jambes est l'ancienne coutume des rois. Bien longtemps avant Érasme, les enlumineurs ont figuré le geste avec tant d'insistance qu'il ne semble pas possible d'admettre une si parfaite unanimité dans la fantaisie.

En voyant cette attitude, rare avant le XII<sup>e</sup> siècle, se vulgariser aux siècles suivants ; en constatant, d'autre part, qu'en aucun pays le geste n'a été plus en faveur que dans la Grande-Bretagne, on serait tenté de penser que la mode, venue d'Angleterre, s'est intro-

duite sur le continent à la suite du triomphe des Normands. La Tapisserie de Bayeux, néanmoins, n'en offre aucun exemple : ni le roi Harold, ni Guillaume le Conquérant, qui y sont plusieurs fois représentés assis sur le trône et donnant des ordres, ne jettent une jambe sur l'autre.

Qu'il s'agisse là d'un symbole, le fait n'est pas niable. Je me garderai bien cependant de trop généraliser. La coutume dont je parle n'était sans doute pas universelle. Pour la France, en tout cas, il ne faudrait pas pousser les choses à l'extrême et croire que, dès qu'un roi du Moyen âge s'asseyait sur sa chaire pour juger, il prenait aussitôt cette attitude pour ne la plus quitter. Si le symbole le plus formel de la royauté, la couronne, demeurait fixement sur la tête du prince pendant toute une longue séance, il n'est pas admissible qu'un homme, tout roi qu'il fût, ait pu durant plusieurs heures s'abstenir de tout mouvement. Ce qu'il est permis de dire, c'est que le geste majestueux qui consistait à croiser les jambes revenait assez souvent dans les circonstances solennelles pour que les spectateurs en fussent frappés et que, par suite, les enlumineurs aient été amenés à le considérer comme symbolique.

Ce geste aujourd'hui est banal, familier, un peu négligé, reposant surtout ; et beaucoup de nos contemporains auraient sans doute quelque peine à imaginer qu'une telle attitude, si pacifique, si inoffensive, dont ils usent et abusent quelquefois, eut jadis une signification souvent menaçante, qu'elle accompagna les plus terribles sentences et fut le farouche indice des colères royales.

HENRY MARTIN



ROI ET VASSAL  
DESSIN D'UN MANUSCRIT  
DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 2035.)

## UNE « MADONE » D'ANTONELLO DE MESSINE

---



Il faut l'avouer, quoique peut-être à regret : une œuvre d'art n'éveille en nous tout l'intérêt dont elle est digne que lorsque nous avons réussi à lui imposer le nom d'un artiste connu. Cela tient sans doute, du moins en partie, au goût qui nous est naturel pour les groupements, les séries. Un fait isolé nous laisse froids, parfois nous déconcerte : il prend sa valeur quand il se relie

étroitement à d'autres. C'est même ce qui légitime la science un peu conjecturale du « connaisseur ». Ce n'est pas, ce ne doit pas être un simple sport, un passe-temps comparable à beaucoup d'autres, et moins hygiénique : c'est vraiment une science suivant la conception classique, parce qu'elle vise à s'élever du particulier vers le général. Dans le plaisir que ses découvertes procurent, il y a mieux qu'une satisfaction de curiosité ou d'amour-propre, car une œuvre jusque-là isolée, ajoutée à une série qui se constitue, bénéficie de l'admiration ou de l'émotion que les œuvres de la même famille ont éveillée, qu'elles tiennent, pour ainsi dire, en réserve, prêtes à se manifester en se vérifiant à nouveau.

Je pourrais citer bien des exemples : deux suffiront. La *Vénus* de Dresde a été vue par des centaines de milliers d'yeux, et pourtant on ne l'avait guère regardée. Arrive Morelli, qui l'attribue par d'excellentes raisons à Giorgione. Qui ne l'a pas admirée depuis ? De même, à Bologne, il existe une tête grecque devant laquelle des générations de visiteurs ont passé. Furtwaengler y voit l'*Athéna Lemnienne* de Phidias : à l'instant, devenue célèbre, elle ouvre une source de jouissances à ceux qui l'approchent.

Le don divinatoire d'un Morelli ou d'un Furtwaengler est un présent des dieux; mais il ne peut s'exercer à vide. Il faut, comme point de départ, des faits précis, qui ne se trouvent pas toujours à portée. Ainsi Morelli a sans doute regardé la peinture qui va m'occuper dans la même salle où je l'ai vue; mais elle ne lui a rien rappelé, parce que les documents qui ont enfin éclairé la personnalité d'Antonello de Messine n'ont été découverts et publiés qu'après la mort du grand connaisseur italien.

Je ne m'arrêterai pas à résumer les trouvailles de plusieurs érudits siciliens, qui ont exhumé des archives les dates encore inconnues de la vie et de l'activité d'Antonello, ainsi que celles d'un neveu du maître, son homonyme, dont les œuvres étaient confondues avec les siennes; cette confusion de peintures si différentes par la qualité, sinon par les motifs, viciait à l'avance toute tentative de reconstruire le génie d'Antonello et d'en reconnaître l'évolution. M. Henri Stein a résumé les faits nouveaux ici même<sup>1</sup>; M. Lionello Venturi en a tiré parti de la manière la plus heureuse dans son bel article sur Antonello, où l'appréciation esthétique du peintre n'est pas moins remarquable que la reconstitution de son histoire<sup>2</sup>.

Un des résultats les plus heureux des recherches de ces dernières années sur Antonello a été la mise en lieu sûr et accessible, au musée de Syracuse, d'une œuvre considérable et importante du maître, jadis cachée et presque oubliée à Palazzuolo Acreide. Si Morelli avait connu cette *Annonciation*, il m'aurait certainement précédé de longtemps dans l'attribution que je vais proposer.

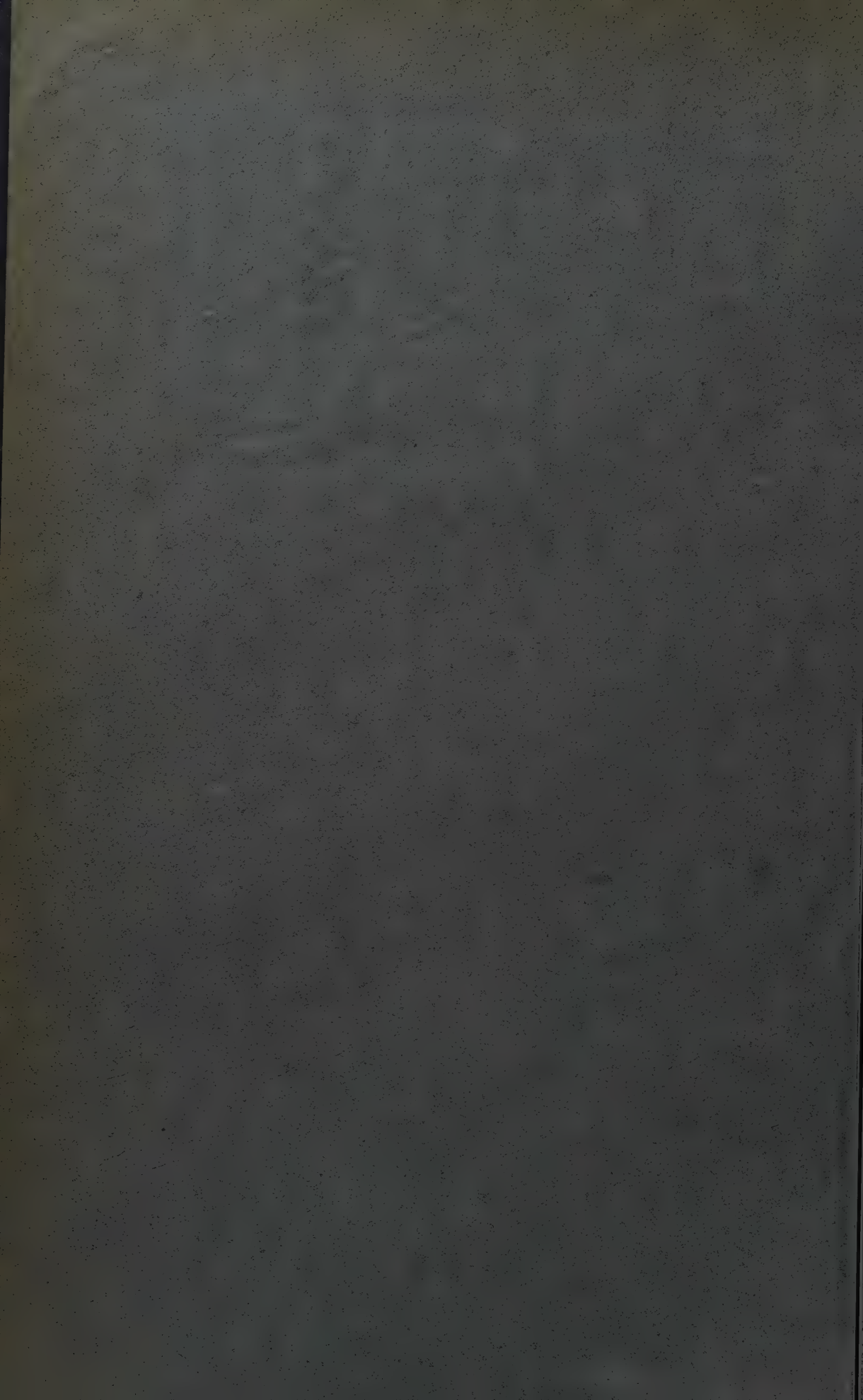
\*  
\* \*

La célèbre collection de M. Robert Benson, à Londres, contient un panneau représentant la Vierge et l'Enfant, qui porte le nom du peintre provincial Marcello Fogolino. Cette attribution a été acceptée de tous, à cause d'une ressemblance toute superficielle qui semblait l'autoriser; mais elle fait trop d'honneur à l'insignifiant, au prosaïque Fogolino. La *Madone* Benson est assurément sans prétention, mais elle n'en est pas moins géniale et même spirituelle; du moins elle

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 35 et suiv.

2. Article *Antonello* dans le *Lexikon* de Thieme-Becker, avec bibliographie complète jusqu'en 1907. Je profite de l'occasion pour remercier M. Venturi de m'avoir communiqué, après l'avoir publiée le premier, la photographie de l'*Annonciation* de Syracuse, reproduite ci-contre.







Antonello de Messine pinx.

LA MADONE ET L'ENFANT

(Collection de M. Robert Benson, Londres.)



paraîtra telle à ceux qui connaissent la retenue et la sobriété du grand art italien au xv<sup>e</sup> siècle. Vue à mi-corps derrière un parapet, elle s'élève fièrement, en une silhouette pyramidale, dominant un horizon sévère. Elle se tourne légèrement vers la gauche du specta-



L'ANNONCIATION, PAR ANTONELLO DE MESSINE

(Musée de Syracuse.)

teur, les yeux demi-clos, perdus dans une rêverie. L'Enfant s'attache à elle, la main droite vers son sein, la gauche autour de son cou, lançant sur nous un regard vif et curieux. Il n'a d'autre vêtement que le manteau de sa mère, qui, passé sur la tête de celle-ci, descend en plis simples et nobles jusqu'à la taille, laissant apparaître, sur la poitrine, une robe richement ornée de brocart.

C'est là, manifestement, une vraie œuvre d'art. L'ensemble présente une forme presque géométrique, dans la limite qu'impose la représentation de la figure humaine; aller plus loin vers le type du cône eût été affectation de simplicité, ou recherche de ces déformations peu agréables, bien qu'intéressantes, qu'expérimentent les « cubistes » de nos jours. Disons, toutefois, que seuls des ouvrages de haute valeur peuvent produire une harmonie supportable entre le modèle choisi et sa masse géométrique. Dans la peinture européenne,



VIERGE D'ANNONCIATION  
PAR ANTONELLO DE MESSINE  
(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

je ne vois guère d'exemples de cette harmonie qu'en certaines œuvres de Giotto, de Piero dei Franceschi et de Cézanne. Il faut pour cela, comme dans le tableau que nous étudions, des plans très simples et très larges.

Ici les contours sont dépourvus de toute virtuosité calligraphique, et pourtant aussi délicats qu'ils doivent l'être pour remplir allégrement leur fonction, — pour circonscrire les plans à l'intérieur de la masse. La couleur est claire et chaude, ni criarde ni lourde. Toutes ces qualités ne sont pas celles d'un Fogolino; je ne perdrai pas mon temps à l'établir. Mais

je veux essayer de montrer que ce sont bien les qualités d'Antonello.

J'ai déjà dit que nous observons ici une tendance à circonscrire les figures par un tracé géométrique; cette tendance, comme l'a vu M. Lionello Venturi, est un des caractères des œuvres d'Antonello où elle avait lieu de se manifester. Ses portraits mêmes, malgré leur individualisme, en offrent des exemples. Mais cela se voit plus clairement encore dans le chef-d'œuvre le plus complet du maître, le *Saint Sébastien* de Dresde. Voyez aussi avec quel plaisir, dans l'*Annonciation*, il a peint une colonne cylindrique! Voyez les doigts cylindriques de la main gauche de la Vierge dans le tableau Benson! Mais, pour l'instant, les meilleurs termes de comparaison nous seront

fournis par deux autres figures à mi-corps vues derrière des parapets; la Vierge d'Annonciation de Munich et celle de Palerme. Malheureusement, comme elles n'ont, ni l'une ni l'autre, un fond de paysage, elles ne s'élèvent pas en pyramidant avec autant d'effet que la *Vierge* Benson; mais les figures sont si sévèrement géométriques et, par suite, si plastiques, qu'elles font songer à des bustes de Laurana et du vieux Gagini, sculpteurs qui peuvent avoir influencé Antonello et avoir été influencés à leur tour par lui. En outre, l'une et l'autre sont drapées avec la même préférence pour les lignes les plus simples, qui donnent l'idée la plus nette des formes enveloppées. L'abstraction ainsi réalisée est à la fois libératrice et créatrice, avec quelques différences dans chaque tableau. L'effet produit est plus sensible à Palerme, plus complet à Munich, plus génial, si j'ose dire, dans la *Madone* Benson.

Ces plans simples et ces contours enveloppants, nous les trouvons dans toutes les œuvres d'Antonello, mais surtout dans ses têtes, en particulier dans l'admirable portrait de la collection Giovanelli à Venise.

Tout ce qui précède est affaire d'impression; il faut maintenant alléguer des arguments plus positifs.



VIERGE D'ANNONCIATION  
PAR ANTONELLO DE MESSINE  
(Musée de Palerme.)

\*  
\* \*

Les ressemblances les plus frappantes avec la *Vierge* Benson nous sont fournies par la Vierge de l'*Annonciation* de Syracuse et par la femme portant un enfant qu'on aperçoit, au second plan, dans le *Saint Sébastien* de Dresde. Tournez cette figure de droite à gauche, comme la nôtre, et l'analogie paraîtra évidente : de part et d'autre, c'est presque le même crâne, le même masque, alors que le crâne seul de notre *Madone* ressemble encore plus à celui de la *Madone* de

Messine. Les yeux sont ici un peu fendus en longueur, comme dans la figure de Syracuse et, plus encore, dans celle de Munich. Le nez, dans les portraits d'Antonello, semble inspiré du modèle plus exactement que la bouche; c'est du moins ce qu'il est permis de conclure quand on constate combien les bouches dessinées et modelées par lui se ressemblent d'un portrait à l'autre. La lèvre supérieure, aux coins légèrement ascendants et débordant le contour de la lèvre



PORTRAIT D'HOMME  
PAR ANTONELLO DE MESSINE  
(Palais Giovanelli, Venise.)

inférieure, se voit presque pareille dans la Vierge Benson et dans celle de Syracuse, — plus marquée, avec les mêmes caractères, dans les portraits de Johnson, de Giovanelli et du Louvre.

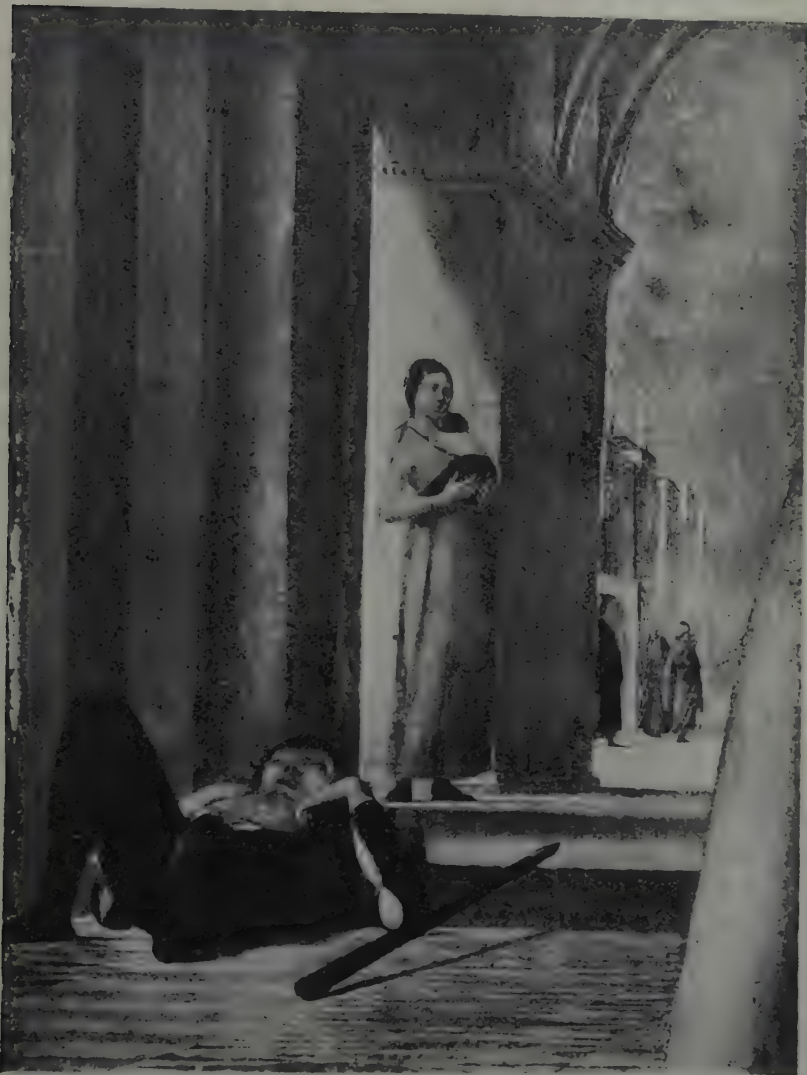
Examinons maintenant les caractères dits *morelliens*, les détails qui trahissent l'individualité de l'artiste parce qu'ils échappent à sa propre conscience, — tout en observant qu'en pareille matière les divergences sont plus probantes que les ressemblances. La seule oreille visible, celle de l'enfant, ne nous apprend rien. Les mains ainsi placées ne se retrouvent pas dans d'autres œuvres

d'Antonello; toutefois, la main gauche me paraît bien lui convenir, tant par sa forme que par son attitude. C'est peut-être le mouvement du poignet et le raccourci des doigts qui me rappellent la *Pietà* du Musée Correr. Le pouce de cette main, qui se courbe fermement en dehors, rappelle des traits analogues dans les *Vierges* de Syracuse, de Munich et de Messine, où il y a même quelque exagération à cet égard. Il a déjà été question des doigts coniques de l'autre main, trahissant le goût du maître pour les formes géométriques. Notons encore que le clair sur les ongles est indiqué dans le sens de la longueur, exactement comme dans la figure de Munich.

La disposition des cheveux, collés au front et séparés par une raie médiane, le tout très simple et très sobre, se voit dans toutes les

figures féminines d'Antonello. Les cheveux de l'enfant sont courts et rares; cela est presque constant dans l'école de Messine.

Le brocart de la robe de Vierge rappelle de très près celui du



DÉTAIL DU TABLEAU DE « SAINT SÉBASTIEN », PAR ANTONELLO DE MESSINE

(Galerie royale de peinture, Dresde.)

polyptyque de *Saint Grégoire* à Messine, de l'ange de l'*Annonciation* de Syracuse et de l'ange à gauche de la *Pietà* Correr. Quant à la draperie, les plis allongés et les plis courts qui se recourbent sur le bras gauche de la Vierge sont identiques à ceux des tableaux de

Syracuse, de Munich, de Palerme et d'Anvers (*Crucifixion*). Même un détail comme celui des faux plis du manteau se retrouve au-dessus du front de la Vierge de Palerme. Le paysage ne fournit aucune indication positive.

Mais la *Madone Benson* peut-elle prétendre à une place dans la série chronologique, aujourd'hui connue assez exactement, des peintures d'Antonello? Il est toujours périlleux d'attribuer une œuvre nouvelle à un artiste sans se préoccuper de la dater. Le type, nous l'avons vu, est intermédiaire entre celui de l'*Annonciation* de Syracuse, datant, d'après les textes, de la fin de 1474, et la femme portant un enfant du *Saint Sébastien* de Dresde, qui n'est pas daté, mais que je placerais volontiers en 1475, alors que l'auteur était à Venise ou que les impressions de Venise étaient encore vives dans son esprit. Les figures au second plan du *Saint Sébastien* ressemblent à des figures des prédelles d'Ercole Roberti à Dresde; quelque conclusion qu'on puisse tirer de cette ressemblance, déjà plusieurs fois remarquée, pour la question des relations possibles entre les deux artistes, il n'est pas probable qu'ils se soient rencontrés avant le premier séjour d'Antonello à Venise en 1475. Mais, si j'ai raison de croire qu'Ercole a imité Antonello, alors ce dernier doit avoir peint son *Sébastien* dans l'Italie du Nord, la seule région où Ercole ait pu le voir. Enfin, les soldats du *Saint Sébastien* ressemblent à ceux de la *Crucifixion* d'Anvers, qui est précisément datée de 1475.

Nous avons encore allégué, au cours des comparaisons qui précèdent, la *Pietà* Correr, les *Vierges* de Palerme et de Munich. Quelles dates assigner à ces peintures?

La *Pietà* Correr, une ruine s'il en fut, mais d'un dessin si sublime qu'elle paraît souffrir à peine de sa ruine, est si évidemment bellinésque qu'elle a dû être peinte vers 1475 à Venise, d'où elle ne semble jamais être sortie.

La *Vierge* de Palerme, par le type, la technique, la couleur, les trèfles sculptés dans le pupitre et surtout les longs plis de ses draperies, est très voisine de l'*Annonciation* de Syracuse, datée de 1474. La *Vierge* de Munich est drapée plus sobrement, avec une simplicité élégante, une continuité de contours enveloppants, une économie de masse, qui impliquent une conception artistique plus mûre que le tableau de Palerme. En outre, la technique ressemble à celle d'une œuvre datant de la fin de la carrière trop brève d'Antonello, le *Saint Sébastien* de Bergame.

La *Madone Benson*, qui peut être considérée, à certains égards,

comme formant un trio avec les deux figures en question, est plus libre que celle de Palerme, mais, par la masse, lui ressemble plus qu'à celle de Munich, conique plutôt que pyramidale. Par ces motifs,



LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DES ANGES; PAR ANTONELLO DE MESSINE  
(Musée Correr, Venise.)

nous la daterons un peu après la *Vierge* de Palerme. Or, nous avons déjà placé celle-ci très près de l'*Annonciation* de Syracuse (1474), ce qui nous ramène, une fois de plus, à la date de 1473.

Il est possible qu'Antonello ait peint la *Vierge* Benson peu après son premier contact avec Venise en 1475. Bien qu'il eût alors quarante-cinq ans, son talent s'était encore peu développé; mais il fit alors un bond soudain vers le génie. Il déploya aussitôt une activité prodigieuse; la plupart des chefs-d'œuvre qui l'ont illustré datent de l'année suivante. Que la *Madone* Benson ait précédé de peu le voyage d'Antonello à Venise, ou qu'elle ait suivi de peu son arrivée, il est certain qu'elle s'ajoute très heureusement à la liste de ses œuvres, où les portraits de femmes et d'enfants font défaut. Elle en tient lieu et l'on peut dire sans exagération que, si la *Vierge* soutient la comparaison avec celles de Laurana, le *putto* est au niveau des plus beaux enfants de Holbein. Grâce à ce tableau, nous pouvons nous faire une idée de la *Vierge* perdue de San Casciano, que les contemporains d'Antonello estimaient son chef-d'œuvre. Oserai-je dire encore que la tête de la *Vierge* Benson est presque aussi admirable que la tête de jeune fille de Vermeer à La Haye, chef-d'œuvre qui fait songer à Piero dei Franceschi et qui présage Cézanne?

\*  
\* \* \*

Il faut que je demande encore un peu de patience à mes lecteurs; voici pourquoi. Dans la *Rassegna d'Arte* de juin 1912, M. Tancredè Borenius a décrit une exposition de peintures vénitiennes tenue au Burlington Fine Arts Club de Londres. Il y parle de notre tableau et dit qu'après avoir été attribué à Fogolino, il l'est aujourd'hui à Jacopo d'Antonello de Messine. « Grâce à la brillante découverte de M. Toesca », écrit M. Borenius, « ce maître est sorti de l'ombre pour se révéler comme l'auteur d'un tableau signé à Bergame. La peinture de M. Benson est la deuxième œuvre de cet artiste, *filius non humani pictoris*; d'autres reparaîtront sans doute avec le temps. »

J'espère bien que non; mais je n'aurais jamais eu l'idée d'attribuer la *Vierge* Benson à ce médiocre artiste, plus généralement appelé Jacobello; il savait si bien lui-même ce qu'il valait que, onze ans après la mort de son père, le plus grand titre qu'il pût revendiquer était d'être le fils d'un peintre *plus qu'humain*, comme le porte la signature du tableau de Bergame. Cette peinture était exposée depuis longtemps, mais sous une attribution qui en détournait l'attention des connaisseurs. Il y avait bien un *cartellino*, mais il paraissait presque indéchiffrable; on croyait y lire la signature de Jacopo Comolli, peintre bergamasque, dont l'étude pouvait être différée sans inconvénient.

Si j'avais bien ouvert les yeux en regardant ce tableau, j'aurais reconnu le caractère sicilien et antonellesque du paysage et des plis. Quant aux types, aujourd'hui même que nous possédons l'*Annon-*



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PAR JACOPO D'ANTONELLO DE MESSINE  
(Musée de Bergame.)

*ciation* de Syracuse, les *Vierges* de Munich et de Palerme, ils me semblent trop doucereux pour l'école d'Antonello. J'y reviendrai.

Le professeur Toesca, dans la *Rassegna d'Arte* de janvier 1911,

publia un court article où il donna le texte de la signature et la date (1490); il indiqua aussi ce qui, dans la peinture elle-même, confirmait la signature déchiffrée. Nous donnons ici une reproduction de l'œuvre, qui dispense de toute description. Le meilleur moyen de la bien apprécier est de la comparer à la *Vierge* Benson et à d'autres œuvres d'Antonello. Mais examinons d'un peu près la masse, les plans, les contours et les draperies; cela est plus difficile, mais aussi plus important que de savoir si Nomisecca Fiesolano ou Fanullone da Majano est l'auteur d'une fresque en ruines sur le vieux chemin qui reliait leurs paroisses.

Au point de vue de la masse, la *Madone* de Jacobello n'est ni pyramidale, ni conique, ni quoi que ce soit, par la raison qu'elle n'a aucune existence par elle-même, mais seulement celle que nous voulons bien insuffler à sa forme vide. Pourtant, la tête vaut un peu mieux que le reste, ce qui est un caractère des œuvres de troisième ordre. Les plans n'ont rien de la largeur et de la simplicité de ceux de la *Vierge* Benson. Les contours sont durs, pénibles, bien que ceux du masque soient mieux venus, comme il arrive aux artistes médiocres. La draperie est dénuée de tout sentiment de la fonction qu'elle doit remplir; elle est même absurde. Comparez-la avec les lignes délicates et nobles, avec le beau rythme des plis dans la *Vierge* Benson!

Observez maintenant les petits plis capricieux sur la tunique de l'enfant, les plis anguleux, comme ceux d'un papier calque, sur le manteau de la Vierge. Quel rapport entre ces pauvretés et les plis sobres de la draperie d'étoffe lourde que présente le tableau de Londres? Les cheveux de l'enfant, bouclés et figués, ne diffèrent pas moins. Les mains n'ont rien de commun, sinon que les doigts de la main gauche ont été imités de ceux du bon tableau, ce qui a sans doute motivé l'attribution de l'autre. Assurément, il y a une analogie superficielle, due à la communauté d'école, dans les types et le dessin général; mais alors que la Vierge de Bergame est jolie et douceuse, celle de Benson est à la fois familière et distinguée; l'enfant est triste et sentimental dans une des peintures, vif et éveillé dans l'autre. Le modelé des deux masques d'enfant est si différent qu'ils sont proprement inconciliables. En somme, je ne comprends pas qu'on ait pu attribuer ces deux peintures à un même artiste. Je voudrais croire que M. Borenius a senti obscurément que la meilleure était d'Antonello, mais qu'hésitant à rendre à un pareil maître ce qui passait pour l'œuvre de Fogolino il s'est arrêté à mi-

chemin et a prononcé le nom du fils à la place de celui du père.

Si l'on voulait pourtant défendre l'attribution à Jacobello, il faudrait faire du tableau de Londres une œuvre de sa première jeu-



LA MADONE AVEC L'ENFANT, ÉCOLE HISPANO-SICILIENNE

(National Gallery, Londres.)

nesse, car il me semble que la date de 1475-6 est absolument établie par la comparaison avec l'œuvre d'Antonello. Mais que deviendrait alors le tableau de Bergame, signé et daté 1490 ?

Parmi les œuvres généralement acceptées d'Antonello, une seule pourrait servir de lien entre le tableau de Bergame et la *Vierge*

Benson : c'est la *Vierge* de Palerme, plus voisine par le type de Jacobello que toutes les figures peintes par son père et dont le manteau présente sur le front un faux pli tel qu'on en trouve dans les *Vierges* de Benson et de Bergame. Mais, dans ce dernier tableau, le faux pli est placé d'une manière absurde, au-dessus du sein gauche. On pourrait dire qu'il y a là un maniérisme usé de Jacobello, qui se révélerait dans ces trois œuvres. Je concède ceci : il n'est pas impossible que la figure de Palerme soit une copie fidèle et contempo-

raïne d'Antonello par son fils, car le tableau ne me satisfait pas entièrement. Mais si l'on démontrait cela, ce que je ne crois pas probable, ce serait, pour la thèse de M. Borenius, quelque chose comme un fétu de paille pour soutenir un homme qui se noie. Cette thèse n'est pas défendable autrement.

\*  
\* \*



SAINTE ROSALIE (?)  
ÉCOLE HISPANO-SICILIENNE  
(Collection Henry Walters, Baltimore.)

Avant de terminer cet article sur la *Vierge* Benson, je veux dire un mot d'une autre *Vierge* qui parut, il y a quelques années, sur le marché de Londres, fut acquise par M. Salting et passa, avec la collection de cet

amateur, à la National Gallery. Quand elle fit son apparition, on inclina d'abord à la considérer comme catalane; maintenant, on la croit plus volontiers hispano-sicilienne. Je suis disposé à admettre cette désignation. Le peintre de ce panneau peut fort bien être un Espagnol; l'enfant et les anges viennent plutôt à l'appui de cette hypothèse. Pourtant, quand on juxtapose une reproduction de cette *Vierge* et celle de la *Vierge* Benson, on sent qu'il existe un rapport étroit entre les deux œuvres. Sans être de la même main, elles sont parentes, bien plus que la *Vierge* Benson et celle de Jacobello. D'ailleurs, le tableau, entré à la National Gallery, est très digne d'étude : c'est une conception vigoureuse, peinte avec éclat. A Palerme, les influences espagnoles étaient bien plus fortes

qu'à Messine; je croirais volontiers que l'artiste inconnu était un Palermitain, influencé, dans sa patrie même, par Antonello.

Dans l'espoir qu'on arrive à découvrir son nom, je reproduis ici une autre œuvre de sa main que j'ai eu la bonne fortune de découvrir dans la collection de M. Henry Walters à Baltimore. Les analogies sont si frappantes qu'il est superflu d'y insister. Toutefois, le tableau Salting est le plus ancien des deux; nous pouvons ainsi connaître l'artiste à deux époques de sa carrière. Si la figure représentée est sainte Rosalie, patronne de Palerme, il y aurait là un argument en faveur de l'origine palermitaine du maître inconnu.

BERNHARD BERENSON



## PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

---

### M<sup>ME</sup> JEANNE BARDEY

---



OPHÉLIE, FIGURE EN MARBRE D'ASIE  
PAR M<sup>ME</sup> BARDEY

C'est une commune aventure de voir la célébrité d'une élève d'élection associée à la gloire de quelque maître indépendant. On dirait que la tendresse et la ferveur discipulaire éclairent la conscience, qu'elles aident la femme à percevoir le sens des initiatives tout d'abord contestées, à en pressentir la

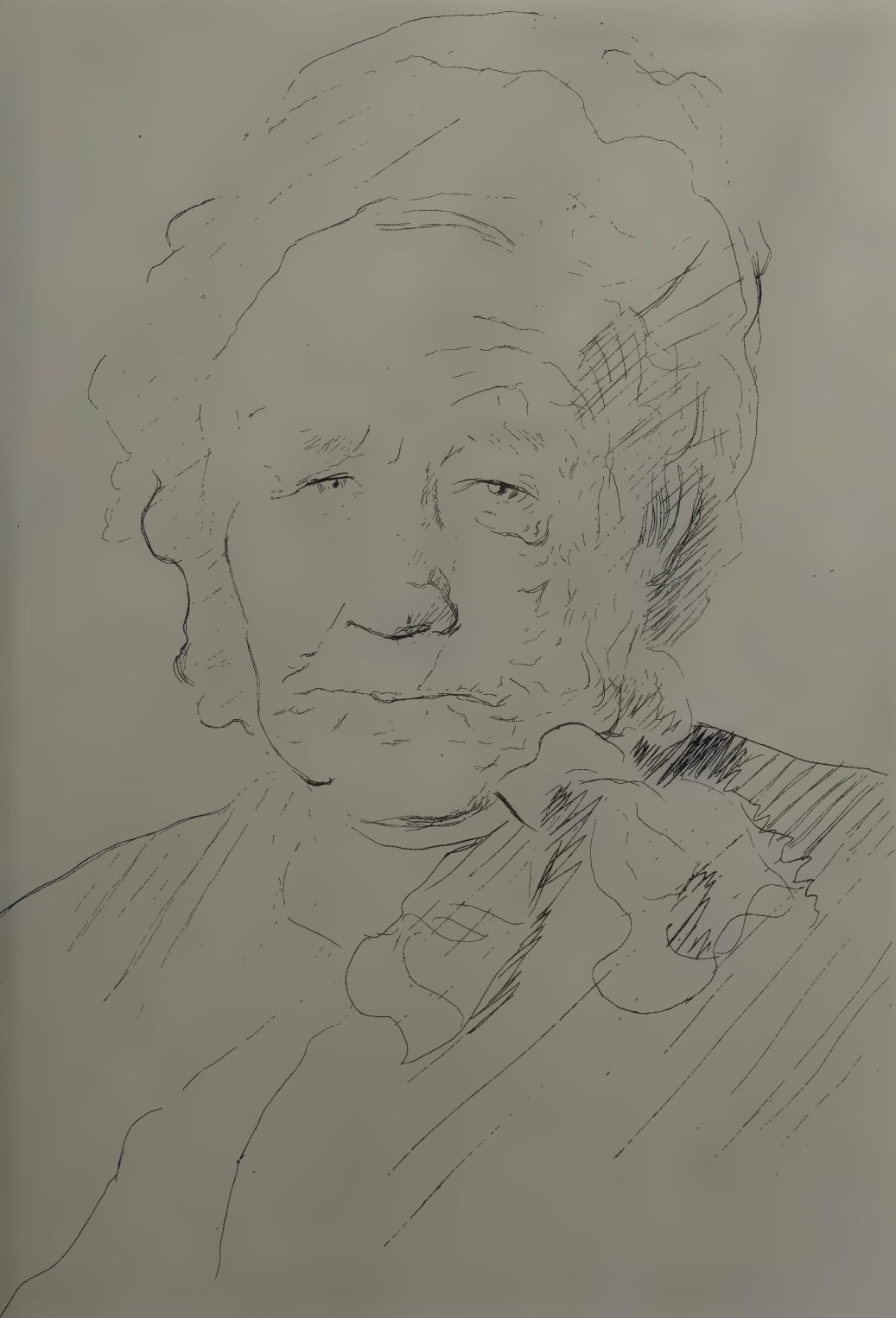
mission et à en répandre la beauté. Ainsi le souvenir de l'historien installe Judith Leyster auprès de Frans Hals et, moins lointainement, Marguerite Gérard auprès de Frago, Constance Mayer auprès de Prud'hon, Berthe Morisot et Eva Gonzalès auprès de Manet, miss Mary Cassatt auprès de M. Degas et, auprès de M. Rodin, M<sup>lle</sup> Camille Claudel et M<sup>me</sup> Jeanne Bardey.

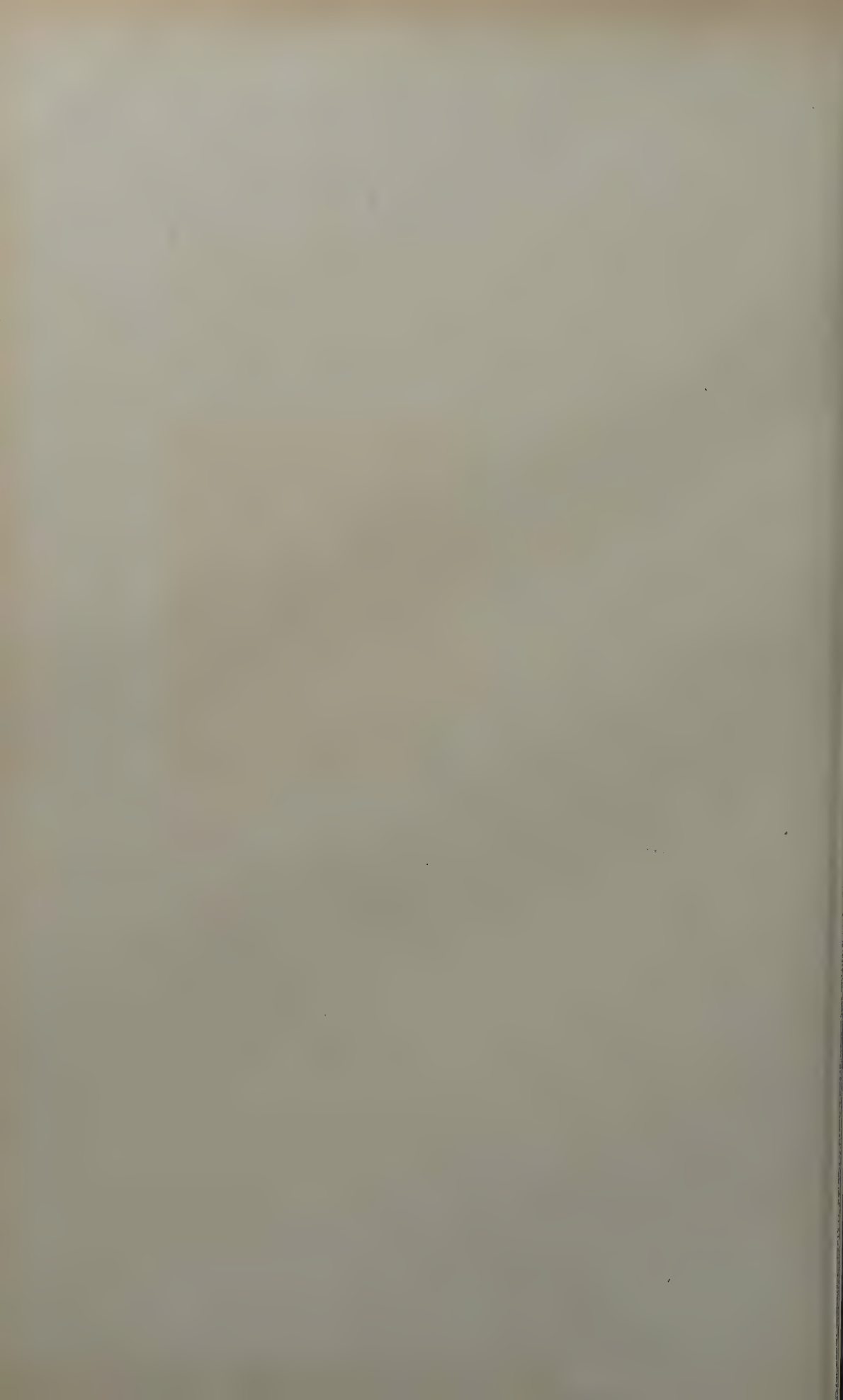
M<sup>me</sup> Jeanne Bardey appartient à une vieille famille du Rhône. Elle porte, de manière à en rehausser l'éclat, le nom d'un décorateur lyonnais réputé, formé par Guichard et maintenant encore dans la pleine activité de la production; ce mari fut son premier maître. Dès l'enfance, les dessins tracés à l'école avaient annoncé une vocation incontestable; mais en 1903 seulement leur auteur s'est souciee de développer le don latent et d'en tirer parti. Le cas d'une évolution tardive ne laisse jamais indifférent. A se manifester après la trentaine, le talent bénéficie de l'expérience de la vie et des acquisitions du jugement. Les étapes sont plus vite franchies quand on s'avance sur la route d'un pas mieux assuré. N'est-ce pas la même croyance qui retint Gustave Flaubert de rien publier avant sa

PORTRAIT

EAU-FORTE ORIGINALE DE M<sup>me</sup> JEANNE BARDEY







maturité? La mise en évidence de M<sup>me</sup> Bardey date d'hier; en 1907 elle avait envoyé au Salon de Lyon une simple nature morte déjà curieuse par la recherche intelligente des valeurs; la Ville voulut rendre propriétaire de cet ouvrage son musée, l'un des mieux tenus de France, où les collections s'enrichissent non plus à l'aventure mais selon le gré d'un Conseil attentif à l'intérêt historique des créations de l'école régionale et des novateurs modernes.

La faveur d'un encouragement aussi imprévu suscitait chez M<sup>me</sup> Bardey l'ambition du progrès, et la voici cherchant à Paris les exemples qui stimulent, qui

permettent de se connaître, de s'approfondir et de se parfaire.

Elle visite le Louvre, y copie David et Manet; elle travaille avec une assiduité fiévreuse dans les académies; la figure humaine lui fournit un sujet d'admiration et un thème d'exercice familier; de jour en jour le dessin l'intéresse et l'absorbe davantage : non pas le dessin minutieux, patiemment parachevé, mais le croquis de prime-saut qui saisit à la dérobée le geste inconscient et l'attitude fugitive; ses cartons s'emplis-



RIEUSE, PEINTURE PAR M<sup>me</sup> BARDEY

sent de feuilles couvertes par centaines, où la vie du corps apparaît fixée dans le naturel de la pose et l'action du mouvement. Pour les études d'après le nu, le modèle d'atelier suffit à M<sup>me</sup> Bardey; la recherche du caractère et le désir d'y atteindre ne s'en voudront plus satisfaire, lorsqu'il s'agit de scruter, dans son détail, l'énigme du visage et d'en reproduire les traits. L'art de définir a ses curiosités et ses préférences. L'illustration de traités de médecine, qu'on propose à la débutante, l'amène à fréquenter la Salpêtrière et l'asile de Villejuif. M<sup>me</sup> Bardey s'applique à y surprendre, sur le masque des aliénés et des dégénérés, les tares du déséquilibre, les stigmates de l'égarement et de la démence. Cette iconographie psychologique et physionomique constitue une œuvre dans son œuvre; elle frappe par l'acuité de l'observation, par la certitude de main saisissante dans la portraiture cursive.

Comme il était juste, l'ensemble de ces dessins synthétiques, où l'essentiel était dégagé et dit du premier coup, ne laissa pas d'intéresser les juges avertis, les artistes et M. Auguste Rodin, le premier. Sa sympathie s'accorda sans réserve à un tel effort persistant et méritoire; ce lui devint une habitude d'examiner ces feuilles une à une, de les classer, de les apprécier d'un mot qui constituait tout un principe d'enseignement. « Le dessin vous donnera la clef de tous les arts », ne cessait-il de répéter à son élève. Forte de connais-



FIGURE EN MARBRE  
PAR M<sup>me</sup> BARDEY

sances vite accrues sous une direction qui réveillait en elle l'instinct ingénu, M<sup>me</sup> Bardey laisse depuis le talent vaguer à sa guise, revêtir toutes les formes, emprunter tous les dehors: pour distraire ses veilles et créer aux notations dessinées des doubles à plusieurs exemplaires, elle se prend à les transcrire sur le cuivre; elle revient à la peinture, au portrait surtout; elle aborde la fresque<sup>1</sup>; elle passe sculpteur, triture la glaise, fouille le marbre d'Asie ou de Sienne ou bien silhouette à la surface d'un pan

lisse de carrare, selon le style égyptien, quelque composition dont une entaille légère cerne le contour.

Par ces entreprises simultanées, où elle assouplit à son commandement des techniques et des modes d'expression très divers, M<sup>me</sup> Jeanne Bardey impose le souvenir d'une artiste que soutiennent, dans la poursuite victorieuse des réalisations puissantes, une nature foncièrement inventive, un goût délicat, affiné par la culture et une volonté opiniâtre, lucide et sensible.

R. M.

1. Voir la reproduction d'une fresque de M<sup>me</sup> Bardey dans la *Gazette*, 1911, t. II, p. 59. — M<sup>me</sup> Bardey participe, de façon suivie, à l'Exposition des Artistes indépendants depuis 1908; en 1911 et en 1912 le Salon des Artistes décorateurs a montré d'elle des dessins, des gravures et des projets de décoration murale. Ses débuts dans la sculpture datent de 1911; on lui doit déjà plusieurs figures nues, des bustes et des études, d'une vie frémissante.

## AUTELS BERNINESQUES EN FRANCE



DANS l'étude que j'ai consacrée ici même<sup>1</sup> à l'autel du Val-de-Grâce, œuvre du Bernin, j'ai montré quelle influence cet autel avait eue à Paris et comment il avait inspiré les autels des Invalides et de Saint-Germain-des-Prés, ainsi que divers catafalques, notamment ceux du prince de Condé et de Marie de Bavière, épouse de Louis, dauphin de France.

Aujourd'hui je voudrais montrer que cette influence ne se limita pas à Paris, mais qu'elle s'étendit encore à de nombreuses régions de la France.

Pour comprendre le succès de cet autel et les diverses phases de son évolution, il convient de rappeler ce qu'il y avait de nouveau dans le motif créé par le Bernin, à quelle loi il devait obéir, et pourquoi dans l'autel du Val-de-Grâce ce maître avait déjà très heureusement modifié le type conçu par lui vingt ans auparavant pour l'autel de Saint-Pierre.

Le programme que le Bernin devait réaliser à Saint-Pierre était de créer un autel destiné à être placé, non pas contre une paroi, mais au centre de l'église. Il fallait que l'autel fût grandiose et, en même temps, qu'il ne masquât pas les lignes architecturales de l'édifice. Le Bernin résolut le problème en surmontant son autel de quatre gigantesques colonnes portant un couronnement à jour. La masse en était assez puissante pour frapper le regard dès l'entrée et assez légère pour que, à travers l'espacement des colonnes, on vit nettement l'architecture du chœur et de l'abside.

<sup>1</sup> 1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. I, p. 367.

C'était fort bien, mais la solution n'était pas encore parfaite. Dans l'œuvre de Saint-Pierre l'autel lui-même a peu d'importance; il en a si peu que, pour en parler, on ne dit pas : l'autel de Saint-Pierre, mais : le baldaquin de Saint-Pierre. C'est le baldaquin qui est ici la partie essentielle. Or il y a là quelque chose de défectueux; et l'on comprend que le progrès à réaliser était de grandir l'autel, de l'orner de façon à attirer sur lui les regards des fidèles. C'est ce que le Bernin fit au Val-de-Grâce en plaçant sur la table de l'autel les statues de la Vierge et de saint Joseph en adoration devant l'Enfant Jésus.

D'autres modifications heureuses étaient encore à trouver. A Saint-Pierre, le Bernin avait imité les dais que l'on porte dans les processions et il avait fidèlement reproduit les étoffes surmontant des baldaquins. C'était s'inspirer d'un motif utilitaire, mais d'un intérêt médiocre. Il faut admirer la pensée du Bernin qui, au Val-de-Grâce, lui fait supprimer ces étoffes pour les remplacer par une couronne de palmes et de fleurs. Comme le motif s'embellit ainsi, devient plus charmant et plus expressif!

Mais ce n'est pas tout. Cette couronne n'est pas encore suffisante. Il faut plus de vie, plus d'âme, plus de pensée religieuse. Le Bernin comprend que, dans les autels grandioses qu'il conçoit, il convient que toutes les parties s'unissent intimement entre elles, que l'intérêt soit également réparti et que, aux motifs de sculptures placés dans la partie inférieure, sur la table de l'autel, correspondent d'autres sculptures placées au sommet du baldaquin, et, ces sculptures, il en fera des apparitions célestes, des groupes d'anges descendant du ciel pour se rapprocher de la terre.

On sait que ce fut là le sujet favori des peintres et des sculpteurs pendant tout un siècle en Italie. Les tableaux et les sculptures s'ordonnent en hauteur et comprennent deux zones nettement distinctes : dans le bas une scène terrestre, et, dans le haut, au milieu de la lumière du soleil, l'apparition des anges et de la Cour céleste.

C'est tout cela que le Bernin avait imaginé dans ses projets pour l'autel du Val-de-Grâce, en mettant à son sommet un groupe important représentant Dieu le Père au milieu des anges. Malheureusement, dans l'autel exécuté, le projet du Bernin ne fut pas entièrement réalisé et, au lieu du motif magnifique d'une gloire d'anges avec Dieu le Père, nous n'avons plus qu'un motif étriqué de deux anges tenant une inscription.

Dans quelques-uns des autels que nous allons étudier nous verrons les architectes agir comme s'ils avaient connu les dessins primitifs

du Bernin et donner au couronnement de leur œuvre une importance qui n'a pas été conservée au Val-de-Grâce.

A ma connaissance, le plus ancien autel fait en imitation de celui du Val-de-Grâce, est l'autel de l'abbaye du Bec, aujourd'hui à l'église Sainte-Croix de Bernay, qui fut fait en 1685, peu de temps par conséquent après celui du Val-de-Grâce<sup>1</sup>.

En 1740, Dom Toussaint du Plessis le décrit ainsi, dans sa *Description géographique et historique de la Haute-Normandie* (t. II, p. 279) : « Le grand autel, d'ordre composite, et qui fut achevé en 1685, est surmonté de huit colonnes de marbre jaspé avec leur architrave, frise et corniches : leurs bases sont de bronze doré et les chapiteaux de pierre, aussi dorés. Sur la corniche est une demi-couronne d'où pend sur l'autel la custode du Saint-Sacrement. Cette demi-couronne toute dorée est accompagnée d'anges, de festons, de vases et d'autres ornements convenables. Le tabernacle, élevé sur les gradins de l'autel, est de marbre blanc : il porte la figure de l'Enfant Jésus; deux autres figures de pierre, la Vierge et saint Joseph, l'accompagnent. Aux deux extrémités de l'autel sont deux anges dorés, portés sur deux piédestaux de pierre et de marbre; c'est un frère convers du monastère, Dom Guillaume de la Trem-



AUTEL DE L'ABBAYE DU BEC  
AUJOURD'HUI A BERNAY

1. Voici la liste chronologique des autels dont il sera parlé dans cette étude : autel du Val-de-Grâce, par le Bernin, dessiné en 1665, exécuté vers 1670; autel des Invalides (détruit), de 1680 à 1710; autel du Bec (aujourd'hui à Bernay), par Dom Guillaume de la Tremblaye, 1685; autel de Saint-Germain-des-Prés, par Oppenord (détruit), 1703; autel de la Trinité (aujourd'hui à l'église Notre-Dame) à Caen, par Dom Guillaume de la Tremblaye, 1707; autel de Blanzay, 1708; autel de la cathédrale de Tarbes, 1721; autel de Saint-Joseph à Amiens; autel de Saint-François-Xavier à Besançon, 1727; autel de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, après 1732; autel de la cathédrale de Sens, 1742; autel de la cathédrale d'Angers, 1755.

blaie, qui en a donné le dessin et qui l'a fait exécuter. On croit qu'il ne s'en trouve guère de plus beau. »

Je donne cette description parce qu'elle a été faite en 1740, avant la démolition de l'autel, lors de la Révolution, et de son transfert de l'abbaye du Bec à Bernay. Cette description nous autorise à penser que l'autel a été reconstitué dans sa forme première, sauf peut-être dans le sommet où l'on pourrait supposer qu'il n'y a plus le même « ensemble d'anges, de festons, de vases et d'autres ornements convenables ».

Par comparaison avec l'autel du Val-de-Grâce on remarquera tout d'abord le même motif de la Vierge et de saint Joseph adorant l'Enfant Jésus. Toutefois la sculpture de ce groupe est loin de valoir celle de Paris. Les figures sont plus grosses, les draperies plus lourdes : la finesse du style du Bernin et de l'exécution de Michel Anguier n'a pas été conservée.

L'autel est beaucoup plus intéressant par sa partie architecturale. Ici encore c'est une imitation du Bernin, mais, cette fois, une imitation libre et très intelligente.

Dans les autels du Bernin, dans celui de Saint-Pierre et dans celui du Val-de-Grâce, faits tous les deux pour s'élever au centre d'une coupole, le Bernin devait se préoccuper de ne pas masquer la vue de l'abside, et c'est pour cela qu'il n'avait pas mis de colonnes dans les parties centrales de son autel et qu'il les avait resserrées sur les côtés.

Au Val-de-Grâce, lorsque, après le départ du Bernin, on avait exécuté ses projets, et lorsque, au lieu de placer l'autel au centre de la coupole, on l'avait accolé au mur de l'abside, son œuvre fut un peu dénaturée. Actuellement le mur de l'abside s'unit mal à l'autel, il le serre de trop près et l'étouffe. Si le Bernin avait composé son autel pour être mis à cette place, il l'eût certainement conçu d'une manière différente : il eût agi sans doute comme le fit l'auteur de l'autel du Bec.

Au Bec, l'architecte, n'ayant pas à tenir compte des perspectives, conçoit son autel comme une œuvre se suffisant à elle-même, et, au lieu d'en laisser libre la partie postérieure, il la décore de deux colonnes ; et, comme il adopte un plan demi-circulaire, les six colonnes de son autel se présentent toutes au regard. Cet effet de colonnade est si séduisant que l'architecte a voulu encore le renforcer, et pour cela, en dehors de ce demi-cercle, à côté des premières colonnes et sur le même plan qu'elles, il dispose de chaque

côté une colonne supplémentaire. Dans les autels du Bernin les



AUTEL DE L'ABBAYE DE LA TRINITÉ, A CAEN  
AUJOURD'HUI A L'ÉGLISE NOTRE-DAME, A CAEN

colonnes se masquaient un peu les unes les autres : à Saint-Pierre

on ne voyait réellement bien que deux colonnes, et quatre au Val-de-Grâce : ici ce sont huit colonnes qui s'étalent devant nos yeux.

Au Bec, l'effet décoratif n'est pas encore développé comme nous le verrons dans d'autres autels imités de celui du Bernin. Cependant son architecte a compris qu'il était nécessaire de mettre des sculptures sur un autel. Comme au Val-de-Grâce, il dresse des statues sur les colonnes et, par une heureuse nouveauté, il ajoute deux statues aux côtés de l'autel, élargissant ainsi sa base et lui donnant un équilibre pleinement satisfaisant<sup>1</sup>.

On remarquera la belle qualité des matériaux employés dans cet autel. Marbres jaspés, marbres blancs, bases de bronze, dorures, tout est conforme au goût nouveau de la polychromie et de cette richesse des matériaux sans laquelle l'art du Bernin ne saurait être imité.

Vingt après, en 1707, un autel semblable était construit à l'abbaye de la Trinité, à Caen. Cet autel, lors de la Révolution, fut transporté dans l'église Notre-Dame de la même ville, où il se trouve actuellement. L'abbaye de la Trinité ayant été construite par Guillaume de la Tremblaie, l'auteur même de l'autel du Bec dont nous venons de parler, nous sommes autorisés à lui attribuer également l'autel de Caen.

Le fait que ces deux autels seraient l'œuvre d'un même architecte pourrait expliquer cette persistance du motif de la Vierge et de saint Joseph adorant l'Enfant Jésus, que nous revoyons encore ici, plus de trente ans après que le Bernin l'a créé au Val-de-Grâce. En tout cas la reprise si tardive de ce motif prouve le grand succès qu'il eut en France.

Quant au baldaquin, c'est encore une suite de celui du Val-de-Grâce, avec les modifications déjà introduites à l'autel du Bec. Les six colonnes sont placées comme au Bec sur plan sensiblement circulaire. Mais nous trouvons sur le baldaquin ce que nous regrettions de ne pas trouver au Bec : un beau groupe de sculptures ; et par ces sculptures l'autel de Caen se rattache aux projets du Bernin pour l'autel du Val-de-Grâce. C'est, sur la corniche du baldaquin, s'appuyant sur des nuages, deux petits angelots nus jetant des fleurs et, au milieu d'eux, une figure d'ange vêtue, de grandeur naturelle, qui descend du ciel en portant une banderole sur laquelle on lit l'inscription : *Gloria in excelsis*. Ce groupe, qui complète le motif

1. Ces statues ne sont pas visibles sur notre gravure. Je ferai remarquer aussi que le crucifix, que l'on voit en avant de l'autel, n'en fait pas partie.

de la crèche placé sur la table de l'autel, est d'une très grande beauté. L'exécution, comme celle du groupe de la Vierge et de saint Joseph, est bien supérieure à celle des sculptures de l'autel du Bec<sup>1</sup>.

Le baldaquin se termine par six volutes qui se rejoignent en formant comme un dôme ajouré. Le décor de ces volutes par des



MAÎTRE-AUTEL DE LA CATHÉDRALE DE TARBES

palmes qui rompent la régularité des lignes géométriques appartient au nouveau style qui commençait à apparaître en France et auquel nous donnons le nom de « rococo<sup>2</sup> ».

1. Les deux petits anges soutenant une couronne au-dessus du tabernacle sont une addition du xviii<sup>e</sup> siècle.

2. Comme l'autel du Bec, l'autel de Caen est remarquable par la richesse de ses matériaux et sa polychromie : la partie supérieure du baldaquin et les statues sont en bois doré ; toutes les autres parties sont en marbres de couleur. Une

Par là l'autel de Caen se rattache au style d'Oppenord et rappelle en particulier l'autel de Saint-Germain-des-Prés que ce maître fit en 1703. Les analogies dans le décor des volutes et dans la partie terminale sont frappantes.

Dans l'évolution des autels que j'étudie ici, à côté de l'autel de Saint-Germain-des-Prés, il faut faire une place à celui des Invalides<sup>1</sup>.



MAITRE-AUTEL  
DE LA CATHÉDRALE DE SENS

Le Dôme des Invalides ayant été commencé vers 1680, on peut supposer que l'autel a été prévu et dessiné à cette époque et qu'il fut l'œuvre de Jules Hardouin Mansart. C'est lui sans doute qui, avec beaucoup d'intelligence, ayant à faire un autel devant servir à deux églises, à celle de Saint-Louis de l'ancien hôtel des Invalides et à celle de la nouvelle église du Dôme, écarte ses colonnes, encore plus que ne l'avait fait le Bernin au Val-de-Grâce, et cela afin de ne rien masquer par l'autel, ni en avant, ni en arrière, et pour laisser entre les deux églises la plus large communication possible. Mais, dans cet autel, si les colonnes et leur entablement peuvent se rapporter à un premier projet de Mansart, on ne saurait en dire autant de la partie supérieure. Les volutes richement ornées de palmes, les voiles que tendent des anges, le beau motif d'anges soutenant la

croix sur le globe terminal, tout cela c'est un style postérieur, c'est la suite de l'art d'Oppenord. L'abbé Pérau, dans son *Histoire de*

inscription nous fait connaître la date de cet autel, qui fut construit en 1707, par l'abbesse Froullay de Tessé (cf. *Le Maître-autel et les reliquaires de l'Église Notre-Dame de Caen*, par M. Buret, dans le *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*, 6<sup>e</sup> volume, 4<sup>er</sup> cahier.)

1. Pour l'autel de Saint-Germain-des-Prés et pour celui des Invalides, je renvoie aux gravures que j'ai publiées dans mon article sur l'autel du Val-de-Grâce (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1911).

*l'Hôtel des Invalides* (1756), nous dit du reste que cette partie a été faite par Guillaume Coustou dans sa jeunesse. Or, comme Guillaume Coustou est né en 1677, la date de cette partie de l'autel ne saurait être antérieure aux premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un an après la construction de l'autel de Caen, en 1708, nous trouvons à Blanzv, non il est vrai un grand autel à baldaquin, mais encore le même motif de sculptures représentant la Vierge et saint Joseph adorant l'Enfant Jésus. Dans les autels qu'il nous reste à étudier ce motif ne sera plus reproduit.

Au sud de la France, à la cathédrale de Tarbes, on voit une nouvelle imitation de l'autel du Val-de-Grâce. Six colonnes sur plan elliptique supportent un entablement qui, coupé en son milieu, ne recouvre que les deux groupes de colonnes. L'intervalle est fermé par un lambrequin de formes étroites qui, sans cacher la vue, s'unit à l'entablement de façon à former au-dessus de l'autel une couronne. L'effet est ainsi analogue à celui produit au Val-de-Grâce par la couronne de palmes et de fleurs. La partie terminale ressemble aussi à celle du Val-de-Grâce, mais les consoles sont plus ornées, des palmes les recouvrent, et mettent plus de variété dans leur silhouette. Au centre du monument, au sommet des consoles, s'accrochent des guirlandes que des anges, en voletant, semblent soutenir. Dans tout cela l'influence de l'autel de Saint-Germain-des-Prés est visible.

C'est une œuvre excellente. Toutefois il faut remarquer que, à l'exception des petits anges dont nous venons de parler, il y a très peu de sculptures dans cet autel; pas de statues en bas, ni sur la partie latérale, ni sur les colonnes. C'est une œuvre pour ainsi dire de pure architecture; je préciserai davantage en disant que c'est une œuvre toute de polychromie. Nous sommes ici dans les Pyrénées, dans un pays riche en marbres variés; et l'emploi de la polychromie



MAITRE-AUTEL  
DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS

est si habile, il y a une telle harmonie dans l'association des marbres verts, incarnats ou blancs, que l'on est tout naturellement conduit à penser que l'autel a été fait par des ouvriers italiens. Il y a, du reste, sinon des documents, du moins une tradition en faveur de cette hypothèse<sup>1</sup>.

L'autel de Tarbes fut inauguré par M<sup>sr</sup> du Cambout le 8 sep-

tembre 1721. Avec lui nous sommes à plus d'un demi-siècle de la construction de l'autel du Val-de-Grâce et la vogue de cet autel n'est pas encore épuisée. Au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on voulut meubler plus richement nos églises gothiques, le style du Bernin devait à juste raison, par sa force et sa délicatesse, avoir toutes les préférences.



AUTEL DE SAINT JOSEPH  
À LA CATHÉDRALE D'AMIENS

L'autel de la cathédrale de Sens, fait en 1742, est un beau spécimen de cet art. Là l'architecte, pour ne pas masquer les verrières et les belles lignes de l'abside, reprend la simplicité de l'autel de Saint-Pierre, avec ses quatre colonnes; mais, dans le haut, c'est tout le caprice du xviii<sup>e</sup> siècle français : les anges qui sont suspendus dans les airs ou qui jouent dans l'enchevêtrement des palmes décorant les consoles forment le plus délicieux motif qui se

puisse imaginer pour un couronnement d'autel.

L'autel de la cathédrale d'Angers peut être rapproché du précédent. On remarquera la surélévation des consoles du baldaquin, la fantaisie de leurs formes en style rocaille, et un admirable motif central d'anges dont l'un soutenait la custode au-dessus de l'autel.

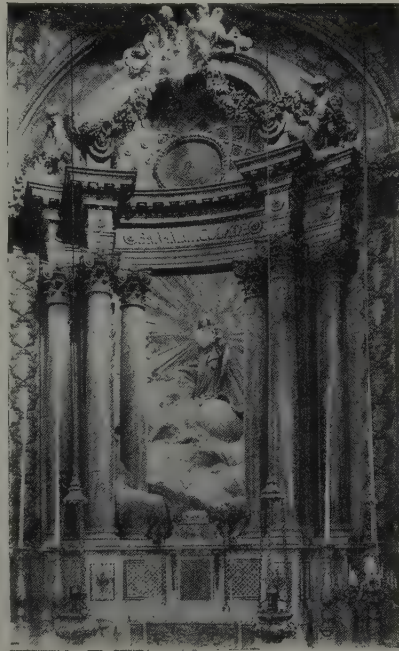
1. Cf. *Monographie de la Cathédrale de Tarbes*, par M. Louis Caddau, architecte des Monuments historiques (*Revue des Hautes-Pyrénées*, 5<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3, mars 1910).

Cet autel, exécuté en 1755 par Antoine Denis Gervais, architecte et sculpteur du roi, avait coûté la somme énorme de 40 000 francs, et il a toujours joui d'une grande réputation; en 1861, il fut un instant question de le transporter à Paris pour le placer au Panthéon.

Ce type d'autel, en se transformant légèrement, pouvait aussi s'adosser aux parois des églises; nous en avons un magnifique exemple à l'église Saint-François-Xavier de Besançon. Ce sont, de chaque côté de l'autel, deux colonnes portant une corniche et, au-dessus, un grand motif de volutes, de palmes et de guirlandes au milieu desquelles s'ébattent de nombreuses figures d'anges. L'œuvre a été exécutée en 1727 et envoyée de Paris à Besançon.

Dans une idée analogue, avec plus de simplicité, mais avec la même grâce charmante qui fait songer au style d'Oppenord, a été conçu l'autel Saint-Joseph de la cathédrale d'Amiens, qui doit être antérieur au précédent de quelques années.

On remarquera que, dans tous les autels que nous étudions, les colonnes sont droites au lieu d'être torses comme dans les autels du Bernin. Sculpter une colonne de marbre pour en faire une colonne torse était une entreprise qui semblait trop coûteuse. S'il y a des colonnes torses à l'autel d'Amiens, c'est qu'elles sont en bois.



AUTEL DE LA VIERGE  
A L'ÉGLISE SAINT-SULPICE A PARIS

A Saint-Sulpice, Servandoni fait, vers 1732, en même temps que la façade, la chapelle de la Vierge, qui est pour ainsi dire le seul exemple, dans une église de Paris, d'une chapelle décorée en style italien. L'autel, particulièrement remarquable, laisse entrevoir en arrière d'un groupe de colonnes la Vierge tenant l'Enfant Jésus qui s'avance vers nous en cheminant sur des nuages. Le groupe est vivement éclairé selon la méthode adoptée par le Bernin dans plu-

sieurs de ses chapelles, notamment dans celles de Sainte-Thérèse, de la Beata Allaleona et de la Beata Albertoni, et dans celle des Carmes de Paris qui fut faite vers 1655 d'après ses dessins<sup>1</sup>.

Par comparaison avec les autels de Besançon et d'Angers, où prédomine le style rocaille, nous voyons là des détails plus classiques. C'est, en opposition au goût qui, en France, multipliait la complication des formes, le style plus simple que l'Italie tenait des grands maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle et auquel elle ne renonçait pas. Le motif essentiel, au lieu de consister en des consoles tourmentées enrichies de palmes, se compose de groupes de petits enfants portant des guirlandes, et le couronnement de l'autel se rabaisse au lieu de s'allonger selon des désirs gothiques.

Je ne prolongerai pas plus longtemps cette étude; elle suffira pour prouver qu'en France, au xviii<sup>e</sup> siècle comme à toutes les époques, nous avons eu de grands architectes et de grands décorateurs. Il ne faut pas que notre amour d'ailleurs si légitime pour le Moyen âge, nous rende injuste pour ce xviii<sup>e</sup> siècle qui fut grand, non seulement par les peintures de ses petits maîtres, mais aussi par les œuvres de ses architectes.

MARCEL REYMOND

1. Voir mon article *Une Madone du Bernin à Paris* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 199).





PROMENADE SUR LA SOUMIDA, ESTAMPE EN COULEURS PAR CHOKI

(Collection Henri Rouart.)

## YEISHI, CHOKI, HOKOUSAI



PAVOTS  
ESTAMPE EN COULEURS

PAR HOKOUSAI

(Musée du Louvre.)

L'époque d'Outamaro, qui avait fait l'an dernier le sujet de l'exposition d'estampes japonaises<sup>1</sup>, n'avait pu être représentée en entier; aussi trouvons-nous cette année, à côté des œuvres d'Hokusai, celles de deux brillants contemporains du peintre des Maisons vertes : Yeishi et Choki<sup>2</sup>. Tous deux, bien qu'ayant subi fortement l'influence d'Outamaro, ont

cependant une personnalité très distincte et une originalité propre qui pourraient même parfois avoir réagi sur l'art de leur célèbre rival.

Yeishi<sup>3</sup> avait été d'abord l'élève de Kano Yeisen, puis fut ensuite influencé par l'école des Torii; il commença à produire vers 1780 et fut, dès 1790, alors que Kiyonaga ne produisait presque plus, un

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1912, p. 199.

2. Exposition ouverte au Pavillon de Marsan du 7 janvier au 13 février. MM. Paul Vignier, J. Lebel et Inada, qui en préparent le catalogue, ont bien voulu nous prêter les traductions qu'ils ont faites de certaines légendes japonaises; nous tenons à les en remercier, ainsi que M. Longuet qui a favorisé l'illustration de cet article.

3. D'après Hayashi, son nom de famille était Hoçoda et son petit nom Tomisambouro.

rival sérieux d'Outamaro jusqu'en 1805 environ. Il semble alors avoir abandonné la gravure pour ne plus faire que de la peinture et disparaît vers 1815.

De la période de ses débuts on remarquait, entre autres, à l'exposition, une très jolie planche représentant une fillette<sup>1</sup> portant une baguette et courant dans un souple mouvement qui rappelle la grâce mignarde d'Harunobou; puis un très beau *nagayé*<sup>2</sup>, tout à fait sous l'influence de Kiyonaga, nous montrant une femme endormie tandis qu'en haut de l'estampe se déroule son rêve : l'apparition du dieu Daikoku lui apportant la fortune. Ses estampes sont remarquables par l'harmonie du coloris, la beauté du tirage, la richesse et la variété des costumes, et il atteint même parfois à une puissance de composition d'un grand style, comme dans le triptyque<sup>3</sup> représentant trois courtisanes assises, devant un paravent décoré d'un paysage de style historique, l'une à demi étendue, en un souple mouvement, sur de minces matelas rouges, une autre tenant un miroir, estampe d'un joli coloris et d'une composition charmante. Yeishi est encore un classique plein de raffinement et de goût, mais chez qui la décadence se fait cependant déjà sentir dans l'absence de vie des figures, dont l'immobilité n'a plus ni la sérénité pleine d'une grâce calme et noble de Kiyonaga, ni le hiératisme voulu d'Outamaro. Vers 1800 il a, lui aussi, comme tous les artistes de l'époque, tendance à exagérer la longueur et la minceur de ses personnages, la richesse de l'ornementation des costumes, l'allongement des têtes aux lourdes et monumentales coiffures. Ses livres cependant : *Figures de poètes*, édité en 1799 et les *Trente-six poétesses de Yédo*, paru en 1801 et pour lequel Hokousai dessina le titre, ne portent pas encore grande trace de cette exagération, que dénote en revanche toute la magnifique série sur fond micacé ou argenté (la même estampe parfois tirée des deux façons), dont la courtisane<sup>4</sup> en costume somptueusement décoré de fleurs aux tonalités dégradées et fondues, avec la jolie note de la ceinture et le geste charmant de la main touchant une des épingles de la coiffure. Telle aussi, sur fond argenté (tellement oxydé qu'il en est presque noir, comme beaucoup des fonds argentés de cette série), la courtisane<sup>5</sup> à la robe ornée de grappes de

1. N° 260, à M. Madwig.

2. N° 251, à M. Vignier.

3. N° 248, à M. Henri Vever.

4. N° 249, à M<sup>me</sup> Chausson.

5. N° 246, à M<sup>me</sup> Seure.

raisins, d'une si belle harmonie de couleur, ainsi que la grande tête de femme tenant une fleur, tout à fait sous l'influence de l'Outamaro de la fin :

Yeishi eut un grand nombre d'élèves; les plus connus sont : Yeisho et Yeiri, fort bien représentés à l'exposition des Arts décoratifs. Parmi les estampes de Yeisho<sup>1</sup>, moins intéressantes que celles de son maître, d'une impression souvent médiocre, d'un coloris plus criard et moins personnel, il n'y a guère à citer que trois grandes têtes<sup>2</sup>



COURTISANES, ESTAMPE EN COULEURS PAR YEISHI

(Collection de M. Henri Vever.)

d'une expression riante assez rare, et un diptyque représentant des femmes élancées, élégantes, mais à l'aspect enfantin et aux gestes de poupées.

Yeiri<sup>3</sup>, son camarade d'atelier, lui est bien supérieur; voyez par exemple la grande tête de femme<sup>4</sup> tenant un pan de sa robe dans la bouche, d'une si jolie tonalité avec le noir profond et lustré des cheveux sur le fond micacé; ou bien cet homme<sup>5</sup> tenant un éventail et

1. Tchokoçai Yeicho. Les renseignements biographiques manquent sur cet artiste.

2. N° 223 à 225, à M. Henri Vever.

3. D'après M. de Seidlitz, son nom d'artiste était Rekisentai.

4. N° 334, à M<sup>me</sup> Chausson.

5. N° 335, à M. Ducoté.

regardant, la tête inclinée, un livre posé sur un pupitre; ou bien encore la femme<sup>1</sup> debout en hautes socques dans un manteau d'un beau noir se détachant sur un de ces fonds micacés qui ont la matité soyeuse d'un velours.

Quant à Choki<sup>2</sup> (appelé parfois, par suite d'une mauvaise lecture de son nom, Nagayoshi), il est à craindre que l'exposition d'un aussi grand nombre de ses œuvres, bien qu'extrêmement intéressantes au point de vue rareté, ne fasse revenir sur l'opinion un peu trop favorable qu'avaient value à cet artiste les rares et très belles épreuves que l'on connaissait de lui jusqu'alors. Élève de Sékyen, mais artiste peu personnel, il emprunta tout d'abord sa manière à Kiyonaga, mais se rapproche surtout d'Outamaro dont il semble, cependant, n'avoir généralement que les défauts : la mièvrerie contournée, la surcharge d'ornementation, le précieux du faire, et cela en l'exagérant encore. Remarquons cependant ici l'amusant *nayagé*<sup>3</sup> dans la manière de Kiyonaga, où il nous montre une courtisane cherchant à retenir son amant par sa robe, tandis que deux « bons génies », petits et nus, chose rare dans les estampes japonaises, portant sur la figure au lieu de traits les caractères formant leur nom, essayent de le dégager et qu'un « mauvais génie » cherche à le retenir par son chignon. Parmi ses œuvres dans le style d'Outamaro (car il est bien difficile, pour deux artistes aussi contemporains, de savoir dans quelle proportion ils se sont influencés mutuellement), il n'y a que l'embarras du choix. Voici le Kintoki<sup>4</sup> à la hache regardant un coq se battre avec un jeune « tengu » et faisant l'arbitre; le matin dans une maison de thé<sup>5</sup>, qui a déjà des tonalités crues très désagréables; le grand tétrptyque<sup>6</sup> représentant des femmes en bateau sur la Soumida, qui, par le style de la composition, dérive encore de la grande école décorative de Kiyonaga. L'impression de ses épreuves est, du reste, médiocre, sauf pour des planches hors pair telles que la chasse aux lucioles<sup>7</sup>, le soleil couchant<sup>8</sup>, ou les deux courtisanes<sup>9</sup>, et il est déjà beaucoup moins bon coloriste que Yeishi et Outamaro; science de l'harmonie

1. N° 338, à M. H. Vever.

2. Il travailla à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>.

3. N° 292, à M. Odin.

4. N° 291, à M. Jacquin.

5. N° 306, à M. Jacquin.

6. N° 276, à M. H. Rouart.

7. N° 300, à M. Kœchlin.

8. N° 299, à M. J. Doucet.

9. N° 296, au musée du Louvre.

du tirage que seuls désormais retrouvera le délicieux peintre de la nature, Hiroshigé.

Et avec ces artistes se termine la lignée des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle; évidemment la mièvrerie et le maniérisme de leur époque se retrouvent dans l'arrangement un peu artificiel, mais non sans grâce, de la composition, dans le luxe des costumes et l'exagération des coiffures. Cependant il y a chez eux, et surtout chez Yeishi, comme plus de naturel et de bonhomie; les attitudes sont moins contournées, la composition harmonieuse et simple; de plus, servis par des graveurs et imprimeurs admirables, ils se livrent à des recherches précieuses de coloris, à des harmonies de costumes, de fonds micacés ou argentés qui donnent un charme particulier à leurs estampes. Ils n'ont malheureusement pas les autres qualités qui firent à leurs dépens le succès d'Outamaro; leur dessin est plus mou, les physionomies, surtout celles de Choki, sont sans grande expression et sans vie. Et cependant, malgré ces marques de décadence, l'ensemble de leurs œuvres harmonieusement décoratives, parfois d'un grand style, et presque toujours d'un si admirable tirage, est encore, il faut le constater, un voisinage éprouvant pour nombre de celles d'Hokousai.



FEMME SE PROMENANT  
ESTAMPE EN COULEURS PAR YEIRI  
(Collection de M. Henri Vever.)

\*  
\* \*

Il est évident, cependant, que l'œuvre d'Hokousai est plus variée de sujets, plus réaliste et plus vivant; mais ce n'est qu'à la longue, en feuilletant ses estampes et surtout ses nombreux livres et albums, que l'on est séduit par la vie, le naturel et la réalité de ces milliers de dessins: bonshommes agités et gesticulants, animaux, insectes, héros de romans, monstres, paysages, croquis de toutes sortes, et que l'on est saisi d'admiration pour la nervosité souple et

exacte du dessin, l'originalité de l'invention, l'acuité de l'observation de cet artiste de génie. Ce qui frappait tout d'abord, lorsqu'on entrait dans les salles réservées à Hokousaï, c'était une sorte de monotonie qui n'apparaissait pas dans les expositions précédentes, où la diversité des sujets était cependant beaucoup moindre, bien que, à les examiner, les œuvres d'Hokousaï soient des plus variées, il leur manque toutefois ce sentiment décoratif évident dans celles de maîtres tels que Kiyonaga et Outamaro, et surtout ce don de la couleur harmonieuse et changeante, d'un goût subtil, qui mettait, à elle seule, une si riche variété dans les estampes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En somme, si Hokousaï est un dessinateur remarquable, plein de verve et de vérité; s'il est un illustrateur de génie, d'une imagination brillante et d'une véracité précieuse; s'il a interprété le paysage d'une façon curieuse, il n'est plus un « estampeur » au sens véritable du mot. Pour lui la gravure polychrome n'est plus *le but* de recherches de lignes, de coloris, d'harmonie décorative, mais *le moyen* exact, rapide, d'interpréter et de répandre ses nombreuses illustrations, *le prétexte* aussi à laisser courir son pinceau en d'innombrables croquis. Et si Hokousaï est bien le plus national des artistes en ce qu'il nous fait voir comme nul autre la vie de son pays dans les mille petits faits quotidiens, il est cependant déjà moins japonais d'expression et de technique. Malgré l'abondance d'excellents graveurs et imprimeurs à l'époque, il semble aussi moins bien servi par eux, ... à moins que nous ne possédions en Europe que des tirages relativement inférieurs à ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui paraît assez improbable.

Esprit observateur, souvent caustique, Hokousaï porta ses yeux fureteurs sur tout ce qui l'entourait, rendant avec une fidélité des plus amusantes les scènes de la vie de chaque jour. « Il n'est pas difficile », dit la préface de l'*Hokousaï Sogwa* [*Croquis grossiers d'Hokousaï*]<sup>1</sup>, préface inspirée par le dessinateur, « de dessiner des monstres, des revenants; mais ce qu'il y a de difficile, c'est de dessiner un chien, un cheval, car ce n'est qu'à force d'observer, d'étudier les choses et les êtres qui vous entourent qu'un peintre représente un oiseau qui a l'air de voler, un homme qui a l'air de parler... »

Illustrateur inépuisablement inventif et spirituel (bien que d'un esprit un peu commun), paysagiste sensible et sincère dans son réalisme, caricaturiste parfois vulgaire sans doute, mais plein de verve

1. Yédo, 1806.

et d'humour, dessinateur puissant et chercheur passionné de vie et de mouvement, voilà les principales qualités d'Hokousai et qui suffirent à le faire rapidement classer comme le plus grand des réalistes japonais.

Il ne faudrait cependant pas croire que son art ait surgi ainsi brusquement. Ce n'est que peu à peu qu'il a développé, jusqu'à en faire le seul thème de quelques séries, le paysage réaliste, ne devant plus rien aux artifices chinois de certains fonds de Kiyonaga, Shuntcho et Outamaro. Il y montre une verve étourdissante dans la manière très neuve et pleine de fantaisie dont il y dispose ses foules de petits personnages musclés et grouillants; mais, cependant, sa vision comme trop sèche, et sa palette, alternativement terne ou trop crue, ne lui ont pas permis de répandre sur ces sites pittoresques ce sentiment poétique, cet admirable rendu du « ouaté » de l'atmosphère toujours embuée du Japon, que nous montreront l'an prochain les estampes d'Hiroshigé, tout aussi réalistes, mais servies, en plus, par un véritable tempérament de peintre.

Quant au réalisme, Hokousai ne fait que reprendre, en s'en servant presque exclusivement, ces types populaires où dominent les hommes au nez camus, à la figure large, souvent décrits par les premiers maîtres de l'Oukyo-yé, mais que l'afféterie et l'idéalisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avait supprimés. Il les reprend soit en une suite de croquetons rapides, d'une précision souvent caricaturale et très simplifiée, comme en avaient déjà fait Korin, Soukenobu et surtout Masayoshi, soit, le plus souvent, en les « noyant » pour ainsi dire dans ses études de la nature et en les réduisant ainsi au rôle d'accessoire. Manière de traiter son sujet assez rare dans l'estampe, mais cependant d'une nouveauté relative, car c'est plutôt la méthode d'illustrateur appli-



LUTTEURS  
ESTAMPE EN COULEURS  
SIGNÉE SHUNRO (HOKOUSAI)  
(Collection de M. Henri Vever.)

quée à l'estampe au lieu de l'ancienne méthode décorative et la reprise (en l'appliquant plus souvent à des scènes populaires) du naturalisme plein d'observation, de vie, et de mouvement de l'ancienne école de Tosa. Hokousaï avait aussi reçu quelques enseignements de source européenne; il leur doit des données de perspective qu'il ne pratique pas toujours, mais qu'il possède indubitablement et dont il parle<sup>1</sup> même dans quelques-unes de ses méthodes de dessin. Pourquoi ne pas supposer aussi qu'il puisa à ce contact et aux infiltrations de l'art occidental quelques notions d'anatomie et un penchant plus accentué à l'étude des jeux, de muscles, des gestes plus violents que révèlent la généralité de ses œuvres. Redisons, du reste, encore qu'Hokousaï fut avant tout un illustrateur et que ses séries d'estampes sont rares relativement à la production énorme de ses livres ou albums.

Nous ne reviendrons pas ici en détail sur la biographie d'Hokousaï, car ce fut un des premiers artistes japonais apprécié en France et qui fut admirablement étudié, dès 1896, par Edmond de Goncourt<sup>2</sup>. Rappelons seulement que, né en 1760 à Yédo, il fut tout d'abord commis chez un libraire, où il puisa, au contact des livres illustrés, son amour du dessin; puis il entra vers quatorze ans en apprentissage chez un graveur. Il y resta jusqu'à dix-huit ans, mais, désireux de devenir lui-même dessinateur, il entra alors à l'atelier de Shunsho. Il y débuta par l'illustration de romans à bon marché, tels que le *Yéhon-onaga motchi* [*La Caisse qui contient plusieurs choses*] (1784), le *Yédo mourassaki* [*L'Herbe violette de Yédo*] (1785), le *Kamado Shogun* [*La Tactique du général Fourneau*] (vers 1785), etc., dont il faisait souvent le texte où se retrouve toute sa verve de satiriste et produisait en même temps nombre d'estampes séparées dans le style des Katsukawa. L'exposition montrait quelques-unes de ces planches, signées Shunro comme élève de Shunsho<sup>3</sup>; elles imitent étrangement le maître sans en avoir toutefois la décision et la vigueur de dessin non plus que la fraîcheur de coloris. Regardez, en effet, le portrait de l'acteur Ségawa Kikunojo<sup>4</sup>, que Shunsho nous avait déjà

1. Dans la *Mangwa*, tome III, nous trouvons même un schéma de perspective européenne.

2. Edmond de Goncourt, *L'Art japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle : Hokousaï*; Paris, 1896, et *Hokousaï : ses albums traitant de la peinture et du dessin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 441). Voir aussi Revon, *Étude sur Hokousaï*; Paris, 1896.

3. Shunsho, pour lui témoigner son estime, lui avait permis de prendre cette signature, qui rappelle son nom.

4. N<sup>o</sup> 357, à M. H. Vever.

montré fréquemment dans ses rôles de femme ; ou bien l'acteur Ichikawa Omezo dans un rôle de mégère, les cheveux hérissés, grinçant des dents<sup>1</sup> ; ou bien encore le grand Danjouro en samourai<sup>2</sup>, ces deux dernières estampes montrant un curieux mélange de la manière de Shunsho avec les physionomies accentuées et si caractéristiques de Sharaku. N'est-ce pas, du reste, presque un Sharaku que ces deux lutteurs<sup>3</sup> aux jambes d'éléphant, aux cuisses débordantes de graisse ?

Mais Hokousai renonça vite à imiter Shunsho et, dès 1786, se déclarant indépendant, il quitte l'atelier, et, continuant ses illustra-



VISITE AU TEMPLE DE SHINORAZU  
ESTAMPE EN COULEURS PAR HOKOUSAI

(Collection de M. Henri Vever.)

tions, se met à produire dans un style déjà plus personnel. Il a dès lors une vie des plus mouvementées, est presque toujours dans la misère malgré sa production incessante, souvent même trop hâtive, surtout lorsqu'il dut, plus tard, fuir sans cesse des créanciers. Mais, malgré cette vie de bohème, déménageant constamment livres, papiers, croquis, Hokousai continue à illustrer à profusion des romans en vogue, des légendes populaires, des contes fantastiques ; produisant ainsi un nombre très grand d'albums à texte réduit.

Ces livres sont d'un tirage assez ordinaire, généralement en blanc et noir, parfois tirés légèrement en ces couleurs ternes et opaques

1. N° 364, à M. Bing.

2. N° 363, à M. H. Vever.

3. N° 359, à M. H. Vever.

qu'il affectionne déjà. On pouvait voir, dans les vitrines du Pavillon de Marsan, qui contenaient la plupart des livres d'Hokousaï provenant de l'admirable collection Vever, quelques-uns de ces volumes. Hokousaï y fait preuve d'un art déjà très personnel, ne devant plus rien à Shunsho, mais subissant un peu, lui aussi, la séduction du maniérisme et de l'élégant allongement d'Outamaro; influence visible dans les importants albums de cette époque dont nous parlerons plus loin, mais particulièrement sensible dans quelques-uns des nombreux *sourimono*s qu'il exécuta vers 1795-1806. Les *sourimono*s, sortes de cartes de souhaits artistiques, tirées à peu d'exemplaires, soit pour des particuliers, soit pour des sociétés, s'envoyaient au premier de l'an ou à l'occasion d'une fête, d'une invitation, d'une cérémonie quelconque. Tous ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle sont habituellement tirés avec le plus grand soin et ceux d'Hokousaï ne feraient pas exception, si, cependant, les gaufrures, rehauts d'argent et autres petits tours de force n'y remplaçaient trop souvent la netteté et la finesse du trait, la recherche et l'harmonie du coloris.

Parmi la série de ces *sourimono*s exposés au Pavillon de Marsan, citons-en quelques-uns particulièrement intéressants. Tout d'abord, de ses débuts, alors qu'il signait encore Shunro, un grand *sourimono*, invitation à un concert de l'école de chant de Kineya, représentant des chrysanthèmes fleuris près d'une barrière<sup>1</sup>. Puis, de quelques années plus tard, alors qu'il avait abandonné ce nom pour celui de Sori : les paysans plantant du riz près du temple de Mimeguri<sup>2</sup>, d'un art de paysagiste encore bien rudimentaire; les courtisanes, avec leurs *shinzos* et leurs *kamuros*, massées derrière la grille d'une Maison verte, comme de brillants oiseaux en cage<sup>3</sup>; une dame noble ramassant de jeunes pousses, au printemps, aidée de sa servante<sup>4</sup>. C'est ensuite, de l'époque où il allie le nom de Sori à celui d'Hokousaï qu'il rendra célèbre, la très belle invitation à un combat de coqs<sup>5</sup> qui nous montre cinq courtisanes aux coiffures élégantes, aux somptueux costumes, deux d'entre elles accroupies tenant un coq sous le bras, une autre debout armée du double écran de l'arbitre; puis deux enfants jouant, à l'époque des cerisiers en fleurs<sup>6</sup>.

1. N° 344, à M. de Sartiges.

2. N° 380, à M. Chialiva.

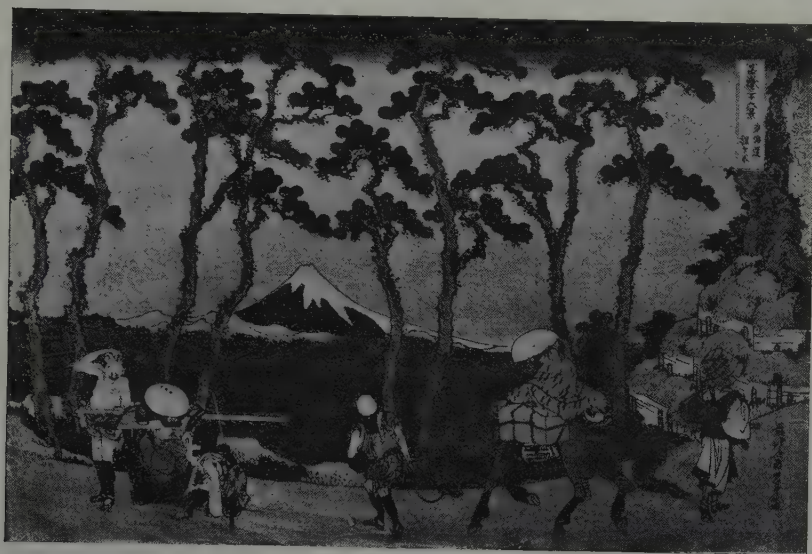
3. N° 393, à M. Mutiaux.

4. N° 400, à M. Mutiaux.

5. N° 389, à M. H. Vever.

6. N° 399, à M. Mutiaux.

Et, enfin, de la période où il était déjà célèbre, quelques autres *sourimono* pleins de délicatesse et de goût : une Oiran jouant du *shamisen*<sup>1</sup>, ayant à droite un homme jouant de la flûte, à gauche un homme chantant, *sourimono* remarquable par la grande dimension des personnages, chose assez rare dans ce genre d'estampes ; puis le groupe d'hommes et de femmes (encore si « outamaresques ») visitant le temple de Shinobazu à Yédo<sup>2</sup>, invitation à un concert. C'étaient enfin : l'un de ses plus connus, les voyageurs, dont une femme à



LE FOUJI VU DE HODOGAYA SUR LE TOKAIDO  
(SUITE DES « TRENTE-SIX VUES DU FOUJI »)

ESTAMPE EN COULEURS PAR HOKOUSAI

(Collection de M. de Sartiges.)

cheval, arrivant à une auberge<sup>3</sup>, autre invitation à un concert ; puis une danse des lions (*Sichi*)<sup>4</sup>. Ces deux derniers *sourimomos* sont du véritable Hokousai, et l'influence d'Outamaro ne s'y fait pour ainsi dire plus sentir, l'artiste a déjà son faire personnel, précis et souple, et si ses femmes ont encore de la sveltesse, elles sont cependant plus rondes et plus musclées, et on les sent plus près de la nature.

Hokousai est, du reste, alors (1800-1806) en pleine possession de son art et les albums en couleurs de cette époque dénotent bien,

1. N° 343, à M. Bing.

2. N° 381, à M. H. Vever.

3. N° 394, à M. de Sartiges.

4. N° 403, à M. Jacquin.

eux aussi, ce changement dans son style; à côté de femmes élancées et mièvres se trouvent, en effet, des groupes de femmes diversement occupées, d'un type très différent, moins raffiné sans doute, mais plus vivant et plus vraisemblable, et qui est bien dès lors le type d'Hokousai; c'est aussi dans ces albums qu'il prélude à ses études de paysage réaliste et pittoresque. Comme il serait impossible d'énumérer ici les ouvrages illustrés ou les séries d'estampes réunies en albums qu'il publie vers cette époque et qui étaient exposés, car le nombre en est considérable, nous nous contenterons de citer quelques-uns des plus délicats<sup>1</sup> de facture et de tirage : les *Cinquante-trois stations du Tokaïdo* (la grande route de Yédo à Kyoto) (vers 1800); le *Tot meisho itchiran* [*Endroits célèbres de Yédo*] (1800); le *Itako zekhou shou* (1802); l'*Yéhon azuma assobi* [*Promenades dans Yédo*] (1802), où l'on remarque, entre autres, la fameuse planche des teinturiers; le curieux *Aa shin kiro*, album de personnages à têtes de coquillages (1804), où il emploie un procédé analogue à celui de Grandville; le délicieux *Yéhon kioka yama mata yama* [*Monts et monts*] (1804), et tant d'autres qu'il faudrait feuilleter....

Il est dès lors presque impossible de suivre la production fantastique d'Hokousai, qui ne peut s'expliquer du reste que par la collaboration des nombreux élèves qui l'entourent alors et signent même parfois avec lui certains volumes de la *Mangwa*, par exemple. Et c'est alors, alternant avec ceux-ci, une suite ininterrompue d'œuvres : les illustrations de poésies succèdent à des modèles pour artisans, des impressions d'écrans à des albums érotiques, la représentation des divers métiers à des volumes de morale, des légendes chevaleresques à des modèles d'architecture, etc.

En 1813 commence à paraître l'étonnante *Mangwa*, cette folie de dessin qui est bien l'œuvre la plus admirable d'Hokousai et dont la publication des treize volumes ne dura pas moins de trente-six ans, jusqu'à l'année de sa mort, recueils de croquis d'une verve et d'une variété inépuisables, difficiles à décrire, et qui, par leur vie débordante, ont réalisé le vœu qu'exprimait Hokousai d'« arriver à ce que ses personnages, ses animaux, ses insectes, ses poissons aient l'air de se sauver du papier<sup>2</sup> ». C'est un mélange de tous les sujets possibles et rêvés, sorte d'encyclopédie linéaire et vivante, d'une science du dessin admirable, et d'une fidélité précieuse entre toutes. Bateleurs, dieux shintoïstes, cavaliers, femmes à leur toilette,

1. Ces livres faisaient partie de la collection de M. Henri Vever.

2. *Riakou-gwa hayashinan* [*Leçon rapide de dessin abrégé*], t. II, paru en 1814.

danses, professions, métiers de la rue, lutteurs, acrobates, pêcheurs, promeneurs..., sans compter toute la faune et la flore réelle ou fantaisiste, voilà ce qui remplit ces petits volumes : preuve étourdissante de ce que peuvent l'imagination et la fantaisie d'un artiste alliées à une souplesse et une sûreté de pinceau étonnantes.

Ce sont ensuite les nombreuses méthodes de dessin où, unissant le texte aux exemples, Hokousai se déclare avec force artiste indépendant, ne devant rien (ou plutôt ne voulant rien devoir) aux anciennes méthodes. Et, dans la préface de *Leçon rapide de dessin*



LA SORTIE DU YOSHIWARA AU MATIN (SUITE DES « CENT POÈMES »)  
ESTAMPE EN COULEURS PAR HOKOUSAI

(Collection de M. Jacquin.)

*abrégé*, il raille celles-ci avec une verve qui nous rappelle la fameuse lettre de C.-N. Cochin aux orfèvres de son temps : « Les anciens ont déclaré que la montagne se fait avec la hauteur de dix pieds, les arbres avec la hauteur d'un pied, le cheval avec la hauteur d'un pouce, l'homme avec la grosseur d'un haricot, et ils ont proclamé que c'est la loi de la proportion dans le dessin... » Il cherche aussi à y persuader les artistes que toutes les considérations de la vie autour d'eux méritent d'être étudiées à fond, se flattant, s'il atteint ce but, d'avoir montré un nouveau chemin<sup>1</sup> à ses confrères.

1. Il est curieux de noter que Hokousai, qui passa son existence à battre en brèche les doctrines de ses prédécesseurs, publia, à son tour, un nombre considérable de préceptes sur l'enseignement du dessin.

La seule chose dont Hokousaï semble ne s'être jamais beaucoup préoccupé, c'est le tirage en couleurs de ses albums d'estampes, et lorsqu'il s'inquiète d'un graveur c'est seulement au point de vue fidélité au dessin : « le tournant des cheveux chez les Indiens étant très difficile à graver (écrit-il à propos de la publication de l'histoire de Çakia Mouni (1839) et même la forme des corps, il n'y a absolument que Yégawa qui puisse faire ce travail »... « je recommande au graveur de ne pas ajouter la paupière en dessous quand je ne la dessine pas ; pour les nez, ces deux nez sont miens, et ceux qu'on a l'habitude de graver sont ceux d'Outagawa que je n'aime pas du tout et qui sont contraires aux règles du dessin ». Aussi l'ensemble des œuvres d'Hokousaï en tant que technique du coloris et tirage en couleurs montrent-elles une inégalité difficilement explicable. Autant le premier tirage de la *Mangwa*, par exemple, est délicat en son gris très doux et son ton rosé, et certains tirages bleutés des *Trente-six vues du Fouji* sont vigoureux et d'un profond artiste, autant certaines autres épreuves, malheureusement plus fréquentes, sont d'un coloris lourd et heurté, mélange de verts crus et de rouges ou bleus sombres et opaques, d'un très désagréable rapprochement. Plusieurs ont pensé y voir des intentions impressionnistes voulues et raisonnées ; pour nous, il nous paraît simplement qu'Hokousaï est surtout un « naturaliste » sincère et même un peu terre à terre, essayant de rendre ce qu'il voit, mais n'arrivant pas toujours à faire aller de pair la science du dessin et la magie des couleurs.

Il y a cependant, dans quelques séries qu'il fait paraître alors, certaines planches qui sont assurément ses chefs-d'œuvre en tant qu'estampeur. C'est ainsi que dans les *Trente-six vues du Fouji* se remarquent quelques admirables épreuves comme le Fouji rouge<sup>1</sup>, le Fouji bleu<sup>2</sup>, les bœufs portant des fagots<sup>3</sup>, l'homme retirant son filet du haut d'un rocher<sup>4</sup>, la vague<sup>5</sup>, le reflet du Fouji dans l'eau<sup>6</sup>, les dunes de Gothen Yama<sup>7</sup>, le grand pin, toutes connues et aimées des amateurs. Mais, malgré la variété infinie de ce voyage autour d'un volcan, la verve de la composition, l'ingéniosité du décor, la souplesse et la facilité du dessin, nous leur préférons peut-être encore cer-

1. N° 157, à M. Kœchlin.

2. N° 158, à M. Jean Lebel.

3. N° 207, à M. Le Vêel.

4. N° 214, à M. Kœchlin.

5. N° 165, à M. Kœchlin.

6. N° 149, à M. Jacquin.

7. N° 153, à M. Lebel.



魚師の舟

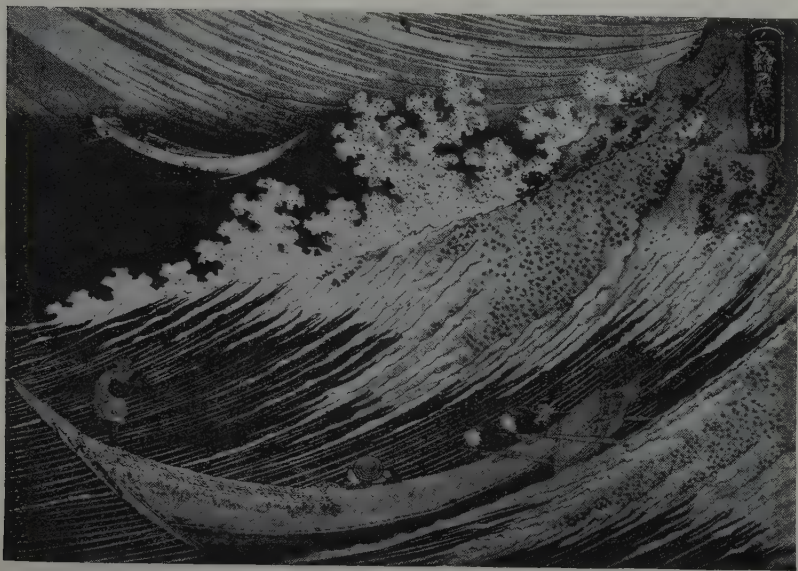
富嶽三雲 甲州 石舞澤

PÊCHEUR RETIRANT SES FILETS  
(SUITE DES « TRENTE-SIX VUES DU FOUJI »)  
ESTAMPE EN COULEURS PAR HOKOUSAI  
( Collection de M. Raymond Kachlin. )



taines des *Images des poètes* ou des *Grandes fleurs* parues en 1830.

Les *Images des poètes*, grandes planches en hauteur, contiennent, dans des paysages rendus avec toute leur vérité et leur pittoresque, des images de poètes célèbres chinois ou des allusions à leurs poèmes. Quatre d'entre elles sont surtout remarquables : tout d'abord deux jeunes nobles chinois chevauchant au bord de la mer, l'un sur un cheval blanc<sup>2</sup>; puis Abe no Nakamaro, l'ambassadeur japonais en Chine sous la dynastie Tang, regardant la lune se lever vers l'Est



PÊCHEURS, ESTAMPE EN COULEURS PAR HOKOUSAI

(Collection de M. Henri Vever.)

(le Japon) en composant son poème célèbre, épreuve d'une belle tonalité bleuâtre et très nocturne<sup>3</sup>; la porte à la frontière de la Chine qu'un homme poursuivi, perché dans un arbre, fait ouvrir plus tôt en imitant le chant du coq<sup>4</sup>; enfin, le paysage de neige dans lequel chevauche le poète Toba<sup>5</sup>, estampe d'une délicate tonalité. On peut rapprocher de cette belle suite celle des *Grandes fleurs*, parmi lesquelles les *Lys*<sup>6</sup>, son chef-d'œuvre de grâce noble et harmonieuse,

1. A M. Henri Rouart.

2. N° 91, à M. Maroni.

3. N° 83, à M. H. Vever.

4. N° 85, à M. Vignier.

5. N° 89, à M. Jacquin.

6. N° 88, au musée du Louvre.

les *Pavots*<sup>1</sup>, les *Fleurs roses à l'oiseau*<sup>2</sup>, les *Fleurs étoilées orange*<sup>3</sup>, sont particulièrement remarquables comme style et surtout comme perfection de tirage et de coloris.

Ajoutons-y encore les cinq planches des *Contes fantastiques*<sup>4</sup> et quelques pièces séparées telles que : les trois tortues nageant dans la fluidité d'une eau bleuâtre<sup>5</sup>; le faucon perché sur une barre rouge à côté d'un cerisier en fleurs<sup>6</sup>; ou encore la pêcheuse d'awabis dans la demi-teinte de l'eau d'une transparence grisâtre<sup>7</sup>.

Il semble bien que, dans ce groupe d'estampes que nous avons citées, ainsi que dans quelques rares planches du *Tokaido* et des *Cent poèmes*, Hokousai ait attaché plus d'importance au coloris et au tirage, et nous y retrouvons le véritable descendant des maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le même soin apporté au choix des couleurs et à l'impression. Mais ce n'est là qu'une exception dans son œuvre, et l'on se demande réellement pourquoi Hokousai, puisqu'il le pouvait, a si rarement voulu être un coloriste. A-t-il produit trop hâtivement sans avoir le temps de « chercher » ses planches ? N'a-t-il pas été apprécié par les meilleurs éditeurs, et dut-il toujours produire à bon marché ? Ne donnait-il pas au tirage en couleurs la même importance que nous lui avons vu donner au trait exact ? Ou, plus simplement, a-t-il tenté de changer le coloris légué par ses prédécesseurs comme il avait changé la conception de l'art de l'estampe, et, en voulant fuir le convenu, s'est-il parfois trompé ? Les couleurs d'Hokousai sont, en effet, souvent très fausses de ton, surtout certains beiges lie de vin, certains verts ternes et foncés, certains bleus ou rouges crus et « épais » comme des couleurs d'aquarelle appliquées avec un pinceau sale ; seuls ses jaunes et certains orangés sont d'une pureté remarquable, alors même qu'ils s'accompagnent, ainsi que dans quelques moins-beaux tirages, de vert pomme et de rose brique « acides » qu'on chercherait vainement dans l'admirable palette d'un Kiyonaga, même d'un Shunsho ou d'un Outamaro, dont les couleurs, cependant bien souvent claires et vives, avaient, en revanche, une transparence et une légèreté qui les rendaient harmonieuses. Hokousai écrivit néanmoins, en 1848, un traité du coloris,

1. N° 100, au musée du Louvre.

2. N° 98, au musée du Louvre.

3. N° 96, au musée du Louvre.

4. Nos 67 à 70, à M. Mutiaux.

5. N° 60, à M. Bing.

6. N° 79, à M. Doucet.

7. N° 52, à M. Maroni.

mais ce livre, dans les extraits que nous connaissons, est plutôt une série de recettes pour la fabrication des couleurs que des conseils sur leur emploi et leurs rapports.

Hokusai fit encore quelques séries d'estampes dans le même genre, mais, le succès qui avait accueilli les autres le pressant, elles sentent un peu la redite et une attention moindre donnée à la composition et surtout au coloris. Il nous faut cependant nous arrêter devant quelques planches des *Ponts*, et même des *Cascades*, bien que très inférieures en somme aux *Trente-six vues du Fouji*, aux *Poètes* et aux *Grandes fleurs*.

Combien Hokusai est plus véritablement « peintre » dans les impressions monochromes, dont il sait tirer des effets d'une délicatesse remarquable et même dans certaines de ses impressions en noir et en blanc, ainsi dans le bel album des *Cent vues du Fouji* qui est d'un artiste raffiné et nous fait mieux « voir » le pittoresque et l'imprévu du paysage, sa lumière et même sa « couleur » que nombre de ses estampes au coloris lourd et terne.

Hokusai eut un grand nombre d'élèves; les plus connus sont : Gakoutei, Hokouba, Hokouju, et surtout Hokkei, artiste très intéressant, qui bien souvent rivalisa (quand il ne le surpassa pas comme peintre) avec le maître. Sa manière rappelle celle d'Hokusai, avec lequel on le confond fréquemment, mais il est plus coloriste, et quelques-unes de ses estampes, telles que la carpe remontant un torrent et le faisan, sont d'admirables pièces. Gakoutei et Hokouba sont surtout célèbres par leurs nombreux *sourimono*s. Quant à Hokouju, il semble avoir encore exagéré les tendances réalistes d'Hokusai. Il fit même des paysages dans le style européen, dont certains, d'un coloris si nouveau, aident à saisir l'influence que les graveurs japonais du *xix<sup>e</sup>* siècle devaient avoir sur nos peintres impressionnistes. Mais, bien que ces essais soient des plus intéressants, il faut attendre à l'an prochain pour trouver dans l'acuité de vision, la perfection du tirage, la poésie du rendu, la compréhension de l'espace et l'admirable notation du coloris des œuvres d'Hiroshigé, la personnification même du paysage japonais.



PRÉDICATION DE PIERRE VIRET A GENÈVE, BAS-RELIEF EN PIERRE  
(DÉTAIL DU MONUMENT DE LA RÉFORME, A GENÈVE), PAR M. H. BOUCHARD

## LE STATUAIRE HENRI BOUCHARD

### ET SON ŒUVRE

---

**L**A carrière artistique que nous nous proposons d'étudier n'embrasse qu'une période d'une dizaine d'années à peine, mais elle met en relief un ensemble d'œuvres si original et une personnalité si forte, que mainte destinée chargée d'honneurs et arrivée à son terme n'en présente point de semblables. Autre titre à notre attention, en un temps où l'impatience de parvenir, secondée par le snobisme du public, y réussit trop souvent par une mise en scène audacieuse et une réclame éhontée : l'artiste dont nous allons parler vit dans la solitude, étranger aux coteries, inconnu des bureaux de rédaction comme des antichambres ministérielles, n'ayant pour avocats que ses ouvrages, dont la valeur a suffi, sans autre aide, pour lui assurer l'estime des vrais amateurs, la clientèle des grands architectes et les commandes de l'étranger. Une si fière réserve ne peut que piquer l'attention de la critique et motiver chez nos lecteurs une curiosité que nous nous efforcerons de satisfaire.

M. Henri Bouchard est né à Dijon, le 13 décembre 1875. Son enfance se partagea entre l'illustre ville des Ducs et les tranquilles horizons de la plaine de la Saône. Son père, menuisier, envisageait pour lui le même état. C'était un ouvrier de l'ancien temps, aimant son métier, s'en faisant une idée élevée. Il appréciait les monuments du vieux Dijon, étudiait en connaisseur les meubles anciens du musée. Son

filz n'avait pas atteint dix ans, qu'il l'emmenait dans ses promenades dominicales, l'associant à de longues stations devant les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur. L'enfant s'exerçait à la menuiserie pendant les vacances, s'essayant déjà à dégager du bois des têtes de son invention. Vers quatorze ans, comme Henri Bouchard avait épuisé les programmes de l'école primaire et réclamait l'enseignement technique nécessaire au développement de ses aptitudes, son père consentit à le laisser suivre les cours de sculpture à l'École des Beaux-Arts ; mais, soucieux de lui assurer un gagne-pain, il y mit pour condition que l'adolescent ferait son apprentissage dans l'atelier d'un sculpteur sur pierre. La vie de celui-ci se partagea dès lors entre l'étude des formes et la pratique des matériaux. Ses rapides progrès à l'école le firent admettre, au bout de deux ans, au travail d'après l'antique et sur le modèle vivant. Il suivit concurremment les cours d'anatomie, d'architecture, de dessin à vue, de composition décorative, d'histoire de l'art, de géométrie descriptive et de perspective, et, sauf dans ce dernier enseignement, trop abstrait pour son tour d'esprit, remporta la plupart des récompenses. Son professeur d'anatomie, très épris de l'art médiéval, se laissait accompagner par quelques-uns de ses élèves, à la sortie du cours, les entretenant des merveilles de la vieille ville ducale. Tout au contraire, le professeur de sculpture, M. Dameron, élève de Jouffroy, tenait pour l'art académique ; il engagea M. Bouchard à chercher des compositions dans les tragiques grecs. Le jeune homme, enflammé de zèle, lut, dans cet esprit, Homère, la Bible, Virgile, Plutarque, Ovide même. Il demandait, d'autre part, des principes et des règles aux *Recherches sur l'art statuaire* d'Emeric David, et suivait, pour s'ouvrir l'esprit, les cours publics de la Faculté des Lettres. Son père, satisfait d'une telle ardeur, lui laissait pleine liberté.

Une activité si intelligente allait porter ses fruits. A la suite d'un concours, en 1894, M. Bouchard obtint la bourse départementale, comportant une allocation de 1 200 francs pendant trois ans. Il avait désormais le viatique nécessaire pour gagner Paris et y subsister. Il se présenta, en février 1895, au concours d'admission à l'École des Beaux-Arts et fut reçu avec le numéro 3. Inscrit à l'atelier de Barrias, il n'y réussit pas au début ; le milieu, dit-il, l'ennuyait, et il sentait quelque découragement. Il juge néanmoins favorablement l'enseignement du maître qui, s'il voyait le modèle d'une façon un peu servile, détournait du moins ses élèves des formes de convention. Après une année de service militaire à Dijon, qui le virilisa physi-

quement, M. Bouchard obtint quelques succès. L'antique, pourtant, l'attirait peu, si ce n'est par le grand caractère des formes dans la période grecque archaïque, qu'il étudiait au musée des moulages. Le succès de M. Rodin, mais, plus encore, sa façon large et puissante de manier le nu, le piquait d'émulation. Il se sentait, d'autre part, attiré par la forme du bas-relief, qui lui permettait de multiplier les aspects d'un épisode, ou les modes d'expression d'un même sentiment. C'est avec des bas-reliefs qu'il obtint le deuxième second grand prix en 1900, ses concurrents plus heureux étant Vermare et Terroir, et



EDIPÉ CHASSÉ DE THÈBES  
BAS-RELIEF PAR M. H. BOUCHARD  
(École Nationale des Beaux-Arts, Paris.)

le prix de Rome en 1901 : *Œdipe chassé de Thèbes*. Le vieux roi, affaissé sous les injures de son peuple, y montre une douleur sans emphase : mais la trouvaille de l'artiste fut la figure d'Antigone, droite et ferme sous les outrages, en dépit de son extrême jeunesse, qui caresse des lèvres et de la main le bras débile de son père, avec un geste d'une ingénuité délicieuse.

Se conformant à une pratique traditionnelle, notre lauréat gagna Rome par petites étapes, à travers la Provence et l'Italie du Nord. Il se gava les yeux, chemin faisant,

de formes pittoresques, que diverses de ses statuettes ont heureusement fixées. En janvier 1902, il était dans la Ville Éternelle. La Villa Médicis avait alors pour directeur Eugène Guillaume, esprit très cultivé, un peu théorique, dont l'art froid n'eût pas fait soupçonner l'intelligence et l'acceptation franche des recherches d'expression de la vie moderne, quand il les trouvait, comme chez M. Bouchard, associées à un respect scrupuleux de la construction et de l'équilibre des formes. S'il n'encouragea pas activement son nouveau pensionnaire, du moins ne le contraria-t-il jamais. Celui-ci, perdu dans son petit atelier, au fond du jardin merveilleux, à la fois solennel et négligé, s'y livrait à une véritable débauche de travail. Il se rappelle, parmi les choses qui en sortirent alors, une copie en marbre, polychromée à l'encaustique, de la petite *Diane* archaïsante du musée

de Naples, aujourd'hui placée dans les collections de l'École des Beaux-Arts. Entre temps, il faisait, avec des camarades, diverses tournées en Italie, jouissant de tout, du grand air, de la liberté, de la lumière, des figures imprévues rencontrées et hâtivement croquées au cours des chemins, dont son art, au premier jour, ferait son profit.

La deuxième année de séjour donna naissance à un important haut-relief, *Les Bardeurs de fer*, traduisant une scène qu'il avait vue sur la Via Flaminia. Déjà la vie ouvrière, avec le spectacle de forces



PICADOR ET TAUREAU, BRONZE PAR M. H. BOUCHARD

(Appartient à M. P. Garnier.)

en mouvement qu'elle comporte, les caractères qu'elle imprime à la forme humaine, l'espèce de solennité que dégagent la lutte contre les éléments aveugles et les fatalités obscures qu'elle recèle, s'était emparée de l'imagination de M. Bouchard. Après Constantin Meunier, il allait bientôt s'en faire l'interprète attitré, sans servilité aucune à l'égard de son illustre devancier, et en cherchant dans la diversité des races, des types et des allures, des éléments de variété qui font défaut chez celui-ci. La tranquillité de la Villa fut un peu troublée, en 1903, par les fêtes du centenaire de l'installation de l'Académie de France sur le Pincio, qui donnèrent lieu à une série de banquets et de discours, préluant à un déluge de décorations pour les devanciers des pensionnaires. Le relief de M. Bouchard, envoyé à Paris, y fut l'objet d'un rapport dénué de bienveillance, qu'il s'empressa d'oublier dans une grande tournée en Sicile, puis en Tunisie, aussi

féconde en observations et en notes que celle de l'année précédente.

L'année 1904 fut en partie consacrée à l'étude d'une grande figure, *Le Faucheur*, inspirée d'un type rustique rencontré dans la campagne romaine. Élargissant son cercle de recherches, l'artiste rêvait, à l'imitation de Dalou, chez qui, au surplus, l'idée n'avait jamais pu prendre sa forme définitive, un monument collectif aux travailleurs, où toutes les variétés du labeur manuel se seraient vues glorifiées. L'esquisse qu'il en modela rencontra à l'Institut un accueil assez frais. Le rapporteur avait déjà exprimé des regrets, que nous avons peine à comprendre, au sujet de la trivialité du pantalon du *Faucheur*, dont il appréciait d'ailleurs la fermeté de style ; mais nous ne pouvons désapprouver ses réserves sur le monument projeté. L'artiste y avait aligné, le long d'une paroi terminée au bas par un ressaut servant de piédestal, trente et un tâcherons, représentés dans leur tenue de travail, leurs outils à la main. Une sorte de tribune vide, protégée par un rang de bornes, formait avant-corps, au bas du monument. Si distincts qu'ils fussent de type, de pose et d'attirail, ces figurants au repos, dont chacun, montré dans l'attitude, le geste et le milieu caractéristique de son labeur, eût pu offrir un thème intéressant et pittoresque, ne donnaient, « au port d'arme », qu'une impression confuse et indistincte. L'artiste paraît d'ailleurs l'avoir bien compris, puisque à ce groupement artificiel il s'est, dans la suite de sa carrière, attaché à substituer une série d'épisodes partiels, montrant chaque métier aux prises avec sa tâche, dans la pose et le mouvement de l'effort particularisé qu'elle exige, presque toujours intéressant, par les effets plastiques de silhouette, de relief et de raccourcis qu'il détermine. C'était, dès lors, maint type rencontré au cours de ses tournées : paysans romains besognant sur la route ou dans les champs, ouvriers travaillant à la traction ou au déchargement des navires, des nus croqués d'après nature : *Fillette à la cruche*, *Jeune Romaine dansant*.

L'année 1904 se termina par un voyage en Espagne et au Maroc, d'où M. Bouchard devait rapporter force thèmes pittoresques : vendeur d'eau courbé sous son outre, chamelier précédant sa bête, sur un ânon trapu ; picador toisant le taureau, puis soutenant son assaut. A son retour d'Espagne, par Gênes, l'artiste s'arrêta quelque temps à Carrare ; il y apprit un accident de carrière, et, mettant sur-le-champ le récit en action, en fit l'objet de son dernier envoi, groupé en marbre de trois personnages, où toute sa poésie réaliste, pourrait-on dire,

se trouvait puissamment condensée. Après un dernier voyage, en Grèce cette fois, d'où il rapporta d'inoubliables impressions, et un séjour final à Rome, un peu plus prolongé qu'il n'était d'usage, il rentra à Paris, en juillet 1906, et exposa à l'École des Beaux-Arts l'ensemble de ses travaux et projets de « romain ». Ils motivèrent à



L'ACCIDENT DE CARRIÈRE, GROUPE EN PIERRE PAR M. H. BOUCHARD  
(Parc de Montsouris, Paris.)

l'Académie un jugement assez bienveillant, mais où l'inquiétude obstinée de ses juges prenait corps dans un rappel explicite à « l'étude de la beauté ».

Nous nous sommes étendu avec quelque détail sur les années romaines de M. Bouchard, parce qu'à la différence de la plupart de ses camarades il y forma sa personnalité définitive. Tous les ouvrages,

à très peu près, qui constituent, à l'heure qu'il est, son bagage artistique, sont en germe dans les études et les travaux qu'il y fit. Le puissant réaliste qui devait, presque aussitôt, s'affirmer par des manifestations répétées, aussi bien dans le domaine de la reconstitution historique que dans celui de l'observation directe, sortit de Rome avec l'intégrité de sa vision et de ses moyens actuels. Le fait est assez rare, pour qu'on nous pardonne le développement avec lequel nous avons traité ces « années d'apprentissage ».

On voit souvent, à leur retour en France, les « romains » dépayés, indécis, ne sachant quelle direction suivre, à quels sujets s'attacher. Rien de pareil pour M. Bouchard ; la nature, étudiée autant que possible sur le vif, sans modèle d'atelier pour inspirer, sinon pour réaliser la pose, telle avait toujours été, telle allait continuer d'être son inspiratrice. Et son premier Salon parisien, en 1907, fut un *Laboureur au repos*<sup>1</sup> ; il préludait ainsi à l'immense travail qu'il allait exposer deux ans après : *Le Défrichement*, triple attelage de bœufs, précédé du piqueur et suivi du laboureur, penché cette fois sur le soc déchirant la glèbe, dans une lente et incessante pesée. Cette composition gigantesque occupait tout le travers de la partie gauche du hall, au Grand Palais. Fondue en bronze, elle prendra place dans le parc du Champ-de-Mars.

Cependant, dès l'année 1906, M. Bouchard avait fait une première incursion dans le domaine historique, avec une statuette équestre en bronze de Charles le Téméraire. L'inspiration gothique en est indéniable. Le palefroi, drapé presque jusqu'aux sabots, rappelle les tournois et les cortèges ; l'ensemble, en sa découpe impérieuse, se silhouette comme l'empreinte d'un sceau du xv<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage allait ouvrir une nouvelle série de travaux, par laquelle le statuaire s'est constitué, avec une autorité et une maîtrise technique incomparables, le mémorialiste attitré des gloires de l'ancienne Bourgogne. Pierre de Montereau, le génial architecte de Notre-Dame de Paris, dont l'effigie suivit à deux ans de distance<sup>2</sup>, n'appartient pas, il est vrai, à la province historique de ce nom, mais, dans la géographie naturelle, le cours de l'Yonne y rattache son lieu de naissance. Nous étudierons plus loin cette statue, avec le reste de ses œuvres ; l'intensité du caractère, l'extraordinaire couleur archaïque qu'elle respire, la saisissante évocation où elle résume le génie médiéval frappèrent tous les vrais artistes d'une telle admiration, qu'au cours d'une des

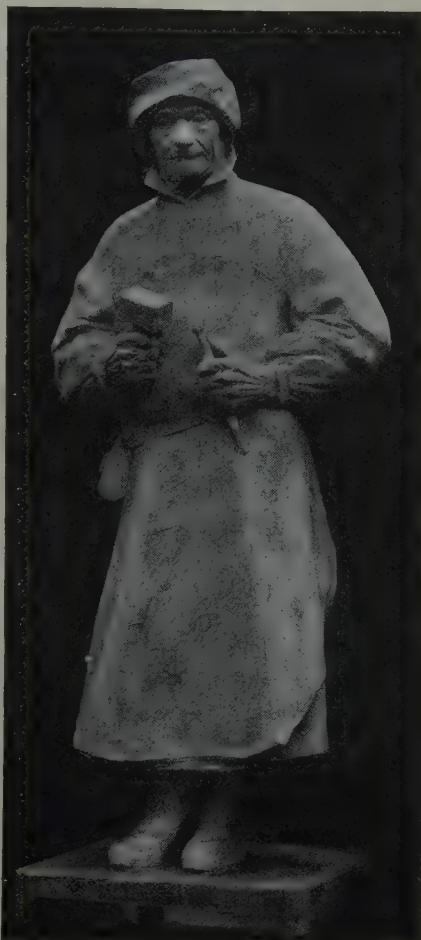
1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 59.

2. *Ibid.*, 1908, t. II, p. 55.

séances du jury chargé, en 1910, d'examiner les œuvres présentées pour l'Exposition de Rome, le statuaire R. de Saint-Marceaux, avec l'unanime assentiment de ses collègues, émit le vœu que cette figure, non soumise à son suffrage, puisqu'elle était déjà scellée sur son emplacement définitif, fût envoyée d'office en Italie, pour y témoigner de la valeur de la jeune école française.

Un tel hommage désignait M. Bouchard pour quelque importante commande. Un deuil national en fournit bientôt l'occasion. La catastrophe du ballon dirigeable *République*, aux abords de Moulins, avait fait quatre victimes. Une commémoration publique de leur dévouement fut décidée, et l'artiste chargé d'y donner corps. Le monument, exposé en 1910, représenta les quatre héros étendus côte à côte, comme sur un lit de camp commun, dont ils ne devaient plus se relever, et gardant, en quelque sorte jusque dans la mort, l'attitude du service commandé<sup>1</sup>. Ici encore, la sûreté du parti pris, l'exacte adaptation de l'exécution au sentiment étaient les caractéristiques de l'œuvre. Ces mêmes qualités se trouvèrent l'année suivante dans l'image

du vieux statuaire Claus Sluter, le génial imagier, Hollandais d'origine, qui modela pour Philippe le Hardi, fondateur de la Chartreuse de Champmol destinée à servir de sépulture à sa lignée, les images du prince et de sa femme, présentés par leurs saints patrons en prière aux côtés de la Vierge, et les six prodigieuses statues de



CLAUS SLUTER  
STATUE EN PIERRE PAR M. H. BOUCHARD

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 55.

Prophètes entourant le fût du crucifix géant qui jaillissait du « Puits de Moïse ». Cette figure sera prochainement inaugurée, à Dijon, aux abords du palais ducal. L'artiste avait retrouvé, pour la pétrir, quelque chose de la rude puissance et du don de caractérisation si saisissant de son modèle. La série des notabilités bourguignonnes se poursuit l'année suivante, par une double effigie destinée à la ville de Beaune et commémorant le chancelier Rolin, fondateur du fameux hôpital, et sa femme Guigonne de Salins. Le couple seigneurial, en ses amples et pesants habits de cérémonie, dont le chaperon pendant de l'homme et la cornette à ailes de la femme accidentent les masses symétriques, dessine une silhouette extraordinairement pittoresque<sup>1</sup>. La carrure du groupe est monumentale au premier chef. Un lien eût été, semble-t-il, désirable entre les deux figures.

Mais au moment où apparaissait cette dernière œuvre, l'artiste était déjà engagé dans une entreprise considérable, obtenue à la suite d'un concours international, en collaboration avec son ami Paul Landowski, l'auteur déjà célèbre des *Fils de Caïn* : l'exécution du monument qui sera érigé à Genève, en l'honneur des promoteurs et des représentants les plus illustres de la Réforme, sur le plan de deux architectes suisses, MM. Laverrière et Taillens.

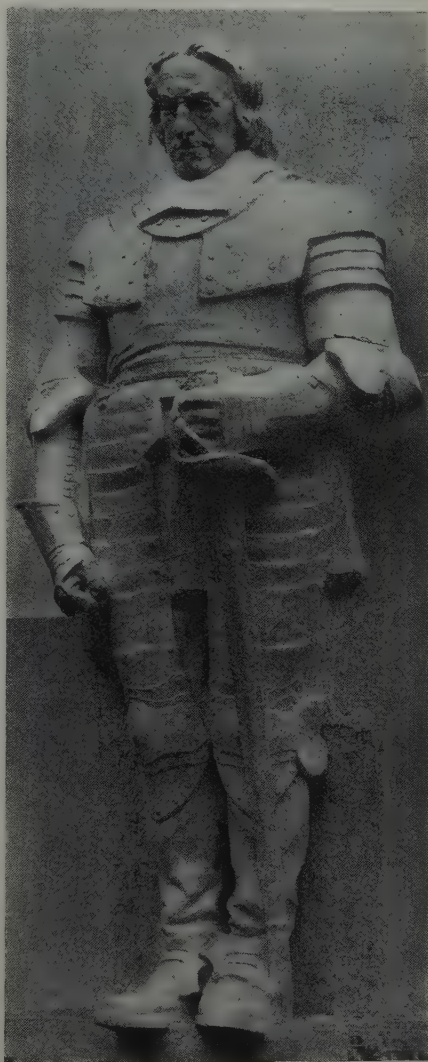
Situé sur la promenade dite des Bastions, vis-à-vis des bâtiments de l'Université, ce monument affecte l'aspect d'un mur de soutènement, de 120 mètres de long, creusé de huit bas-reliefs et portant à son milieu, sur un ressaut, les figures debout, exécutées en commun par nos deux compatriotes, de quatre des grands réformateurs : Calvin, Farel, Théodore de Bèze et John Knox, à l'échelle de 5<sup>m</sup>90. A droite et à gauche s'espaceront six statues plus petites (3 mètres) alternant avec les huit bas-reliefs ; les effigies confiées à M. Bouchard sont celles de Cromwell, du Grand Électeur de Brandebourg Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup>, et d'un des fondateurs de la Nouvelle-Angleterre, le puritain Roger Williams. Les bas-reliefs intercalés entre ces personnages lui ont également été commandés et représenteront : la prédication de Pierre Viret à Genève en 1534, la signature de l'Édit de Nantes, la reconnaissance des Provinces-Unies, et la Paix de Vienne en 1606. Les statues sont terminées, à l'exception de celle du Grand Électeur, pour laquelle l'artiste a dû présenter deux modèles, les

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 41.

préférences de l'empereur d'Allemagne, qui en assume les frais, hésitant entre le costume de cour et l'armure de guerre. Le bas-relief de la prédication de Viret est achevé; tenu dans un modelé méplat, il offre une vie et un pittoresque saisissants. Nos lecteurs jugeront par eux-mêmes du grand caractère de la statue de Cromwell; celle de Roger Williams, puritain tolérant, législateur libéral du Nouveau Monde, est une évocation parlante.

Ces travaux considérables, qui sembleraient ne laisser aucun loisir à l'artiste, s'accompagnent néanmoins d'une foule de créations variées, où sa verve se détend et s'assouplit : l'atelier de M. Bouchard regorge de ces fantaisies légères, ou de ces études de détail : c'est un buste en bronze du peintre Henri Martin (1910), un médaillon en relief de Courajod, le modèle du monument du physiologiste Marey, le véritable créateur de l'aviation par ses recherches sur le vol des oiseaux, monument érigé à Beaune, sa ville natale, en 1911; ce sont, notés au hasard sur les selles ou les rayons qui les portent, maints souvenirs de l'Italie ou de ses voyages : un vieux berger romain, que ses camarades appelaient *Il predicatore*, parce qu'il haranguait ses brebis; un joueur

de « zamponia » marchant courbé sur son instrument; un berger à cheval surveillant son troupeau; le vieux marabout Sidi ali ben Jaffer, conduit par sa fille; des lévriers, l'un debout, flairant l'air, l'autre couché, à l'arrêt; six limoniers tirant, à grand effort de



CROMWELL, STATUE EN PIERRE  
(DÉTAIL DU MONUMENT DE LA RÉFORME)  
PAR M. H. BOUCHARD

muscles, un fardier dans une carrière ; une petite danseuse romaine nue, les mains aux flancs ; une file de Campaniennes, au port vertical de canéphores, sous les grandes cruches à deux anses que déborde leur mouchoir de tête ; deux fillettes dansant, jambes nues, dans l'envolée de leurs jupons ; une jeune mère nue accroupie devant son enfant, qui lui attire la tête jusqu'à sa bouche ; une adolescente, nue également, qui tend des feuilles à une gazelle.

Mais la représentation du travail en action tient toujours la tête. C'est l'*Homme à la houe*, ou piocheur, cassé en deux sur son outil, une création de 1904, que nous eûmes la satisfaction de faire acheter à M. Bouchard par le musée de Dijon ; c'est la première pensée de son *Homme à la charrue*, pour le monument du Champ-de-Mars ; ici, il est chenu, voûté et chauve, et ahane péniblement sur les mancherons du soc, fouillant la glèbe compacte ; dans la pensée définitive, l'homme sera plus jeune et l'effort moindre ; recherche d'harmonie sans doute, en vue de retirer son caractère dramatique à une œuvre devenue purement décorative ; quelle lenteur tranquille et presque auguste a prise, d'autre part, le conducteur du triple attelage ! L'effort, cependant, halète et sue dans ces débardeurs aux tors saillants et cahotés, pliant sous les lourds sacs de houille mis à terre par le navire à l'ancre. En voici un vieux, tout nerveux, qui descend, emporté par son poids, le couffin plein sur l'épaule ; cet autre, jeune encore, les pieds nus, un sac vide lui encapuchonnant la tête, qu'il noie dans une ombre tragique, le bras droit pendant, l'autre tiré par le couffin vide qui lui ballotte entre les jambes, marche comme un somnambule, dans une demi-conscience de bête exténuée. Oh ! ces bras déformés, ces pieds ciselés par la maigreur ! C'est le forçat du labeur animal. Plus robuste, mieux nourri sans doute, ce forgeron, voûté sur son enclume, souffle un moment, une main sous l'aisselle, dans une pose saisie au vol ; mais quelle gêne, quelle ankylose chez ce mineur demi-couché, « attaquant le minerai dans une taille moyenne » ! M. Bouchard, passant aux travailleurs de la mer, modèle en ce moment, grandeur nature, deux matelots rentrant de la pêche, l'un en « ciré », portant sur le dos ses filets avec leurs lièges, l'autre des cordes à la main, et leur marche dandinante, leur échine voûtée par l'habitude de se ramasser sous la pluie, dénoncent de loin des terre-neuviens.

Tel est, écrit au jour le jour, dans l'intervalle des grandes pages historiques, ce poème vécu du travail, où se fixeront un à un,

avec leurs types, leurs gestes, leurs expressions caractéristiques, les humbles héros du labeur manuel.

Cet œuvre formidable d'un homme de trente-sept ans, comment l'auteur en interprète-t-il les tendances, en caractérise-t-il l'idéal? Laissons-lui sur ce point la parole. « Je conçois », m'écrit-il, « mon art en réaliste (mes excursions dans la sculpture d'histoire n'ont été que



JEUNE FILLE A LA GAZELLE, BRONZE PAR M. H. BOUCHARD  
(Musée métropolitain, New-York.)

des études). Je voudrais que mon réalisme atteignît la grandeur de celui des statues du *Scribe accroupi*, de l'*Aurige* de Delphes, du *Charles V* du Louvre. Sans attitudes violentes, sans imitations photographiques, il pourrait s'en dégager les pensées les plus émouvantes pour un spectateur sensible. Sans vouloir me spécialiser (car les ensembles monumentaux, les formes animales m'attirent autant que la figure humaine), je resterai probablement longtemps attaché aux représentations d'humanités modestes, ouvrières ou paysannes, parce qu'elles sont actuellement celles qui prêtent le plus à mes recherches de transposition de vie, dans une expression sculpturale. Ne dire que l'essentiel, et le dire avec toute la vérité possible,

atteindre en même temps à des beautés plastiques de plans, de volumes et de silhouettes, serait mon programme actuel. »

Voilà donc un type parfait d'artiste conscient et de son but et de ses moyens : la vie exprimée par une caractérisation réaliste. Dans quelle mesure et par quels procédés son œuvre y a-t-il pourvu ? M. Bouchard est myope ; des lunettes, dont l'éclattement fugitif met

un éclair dans sa physionomie, remédient à cette défectuosité de la vision. Mais est-ce vraiment une défectuosité ? Le myope voit surtout les masses ; à une courte distance, le détail s'élimine pour lui ; il n'aperçoit plus, comme c'est justement le vœu de notre artiste, que des plans et des volumes. Et, de fait, la moindre œuvrette de M. Bouchard en témoigne ; le bas-relief, daté de 1905, où des femmes de Campanie, à l'allure processionnelle, portent de grands vases sur leurs têtes, les mains occupées d'un nourrisson ou d'un tricot, les représente, elles et leurs cruches, comme de simples polyèdres aux arêtes vives, sans nul plan intermédiaire pour en arrondir et estomper les angles. Le piqueur du grand attelage de bœufs de 1909 est exprimé, du visage aux



FORGERON  
STATUE EN BRONZE, PAR M. H. BOUCHARD  
(Musée métropolitain, New-York.)

bras nus, et de la ceinture aux sabots, par des plans qui se recoupent sans transitions, qu'il s'agisse des parties nues, ou des vêtements aux roides cassures. *Claus Sluter* même, à qui Bouchard a donné, un peu de confiance, un aspect sénile<sup>1</sup>, doit son grand caractère aux plis brusques de ses manches, à la chute rigide de son tablier, autant

1. On ne possède absolument aucun renseignement sur l'âge de Claus Sluter, à la date où les documents d'archives le montrent pour la première fois attaché à la maison ducal et travaillant, en cette qualité, au tombeau de Philippe le Hardi (1<sup>er</sup> mars 1385). Il mourut, croit-on, vingt et un ans après, mais pouvait très bien n'avoir alors qu'une cinquantaine d'années.

qu'au réseau des tendons de ses vieilles mains et aux rides concentriques de son masque, où le retrait méditatif de la bouche dégarnie met une barre d'ombre. Le travail s'adoucit naturellement dans tel nu de femme, comme la *Jeune fille à la gazelle* ; les masses musculaires s'y enveloppent de téguements souples et fermes, où la vie n'a encore mis aucun pli ; encore les rondeurs en sont-elles bannies ; nulle part la forme tronconique n'y ballonne en hémisphère, et le torse s'y raccorde aux cuisses par une série de plans nettement tranchés. A distance pourtant, tout cela s'adoucit et s'enveloppe, par l'interposition des masses d'air et le glissement des rayons obliques, et cette fermeté s'estompe en douceur, sans dégénérer nulle part en mollesse.

Ce traitement de la forme par grands plans permet d'accuser les divisions du corps et de caractériser celui-ci, en y soulignant les insertions de muscles, les articulations, en opposant l'aspect des tissus où l'os affleure, à ceux que mamelonnent des couches graisseuses ; autant de prises et de ressources pour le travail de l'outil, pour l'accentuation du modelé. Ainsi comprise, la forme, en dépit de ressemblances trompeuses, se diversifie à l'infini, et l'on peut dire de l'espèce humaine

qu'il n'est pas non seulement deux têtes, ce qui n'est point contesté, mais deux corps qui s'y ressemblent, ce qu'au reste la mensuration prouve surabondamment. Une telle technique se rattache étroitement à l'art de la Grèce primitive, et nous avons dit la fervente admiration que celui-ci inspire à Bouchard. Elle offre également de précieuses



DÉBARDEUR, STATUE EN BRONZE  
PAR M. H. BOUCHARD  
(Musée du Luxembourg, Paris.)

ressources à l'accentuation dramatique de l'expression et du geste. C'est elle, non moins que le choix de la mimique, qui donne tant de caractère à ces figures de travailleurs qui constituent, à l'heure qu'il est, le gros de la production de l'artiste. On imagine difficilement les *Bardeurs de fer*, les *Déchargeurs de navire*, l'*Homme à la houe*, le *Forgeron* appuyé sur son enclume, comme le groupe de l'*Accident de carrière*, traités dans la manière enveloppée, arrondie, gracieuse qui fut, pendant tout le *xix<sup>e</sup>* siècle, celle de nos statuaires, à deux ou trois hommes de génie près, et demeure encore celle du plus grand nombre des praticiens vivants.

Mais ce n'est pas seulement aux anatomies déformées par le travail manuel que cette technique s'impose, dès qu'au lieu de galbes généraux et conventionnels, qui n'attirent même plus notre regard, on entend substituer des lignes et des reliefs expressifs; elle n'est pas moins nécessaire à la traduction des formes normales, intactes, fruit de l'exercice mesuré et des pratiques d'hygiène, pour peu qu'on veuille leur imprimer un caractère particulier, une signification choisie, fût-ce celle de l'exaltation tout intellectuelle du philosophe ou même de l'extase intérieure du poète. Ce sera toujours par des accentuations, combinées avec des sacrifices, qu'un tempérament, une volonté, une émotion, une pensée, même diffuse et flottante, devront s'exprimer, dès qu'on voudra substituer le concret et l'individuel à un certain type générique, qui n'existe point, et à un certain équilibre tout négatif des formes, dont la nature n'offre l'aspect que chez ces individus répulsifs, heureusement très rares, qui ont nom les bellâtres.

C'est donc par des simplifications, des accentuations calculées que M. Bouchard, à l'imitation des David d'Angers, des Rude, des Barye, des Carpeaux, s'ingénie à exprimer l'idée fixe et l'obtusion d'un batailleur, la méditation confiante d'un pieux artiste, la volonté tranquille d'un conducteur d'âmes. Examinons, à ce point de vue, trois figures prises dans son bagage de statuaire iconique. Charles le Téméraire est le guerroyeur irréfléchi et impulsif, fonçant sur l'ennemi du moment, sans calculer ses chances, ni assurer sa retraite. Que le lecteur dise, après avoir regardé la gravure ci-contre, s'il pourrait désormais se figurer le vaincu de Nancy, sous un autre aspect que ce cavalier bardé de fer, si étroitement incorporé à sa monture, dont il semble s'être assimilé l'obscur mentalité, et qui fonce aveuglément devant lui, aussi inconscient de la misérable mort qui l'attend, qu'un torrent l'est du gouffre où il va s'engloutir. — Pierre de Montereau est l'artiste

calculateur, chef d'une vaste entreprise prévue et fixée en tous ses détails; sa toise à la main, il regarde s'élever dans les airs le svelte vaisseau dont il a calculé la charge et fixé les appuis, avec une confiance sereine non point en ses talents, mais dans le Seigneur, qui a inspiré son travail et aux mains de qui il se remet. Cette figure si simple, avec son serre-tête et sa blouse tombante d'artisan, son expression assurée où nul orgueil ne perce, est une création véritablement sublime. Les imagiers de Reims et d'Amiens en eussent salué l'auteur. — Et voici maintenant, droit comme le mur auquel il s'adosse, en ses frustes vêtements aux plis secs surmontant les lourdes bottes d'un évangéliseur errant, la tête aux cheveux plats roidie sous le feutre aux vastes bords qui l'estompe, Roger Williams, homme de foi, de désintéressement et de devoir, chef malgré lui de la colonie qu'il a fondée, défenseur contre ses amis de la liberté religieuse; Cromwell lui-même, qui l'avoisine, en sa lourde armure, le gantelet crispé sur la garde du sabre, semble soucieux et inquiet, auprès de cette conscience. Dans ces diverses figures le physique dénonce et commente le moral. Un modelé arrondi, une exécution sans nerf y eussent radicalement échoué.

Il est temps de conclure cette trop longue étude; non sans dire toutefois quel collaborateur accompli de l'architecture M. Bouchard a su être à différentes reprises, par l'adresse de son ciseau à animer les pleins, à étoffer les membrures d'une construction. Nous n'en voulons pour exemple que le charmant haut-relief ménagé dans le mur de face d'une maison de rapport, rue Eugène-Labiche: un bambin nu, couché sur le ventre, s'amusant à ouvrir une cage, pour en libérer les oiseaux, et, dans l'immeuble sis au n° 132 de la rue de Courcelles, sous les enfoncements créés par la saillie d'un balcon, quatre figures en ronde-bosse, rattachées au plein du mur par des chutes de fleurs, et affrontant, deux à deux, les éléments laborieux et aisés du quartier: ici un ouvrier ruminant sa fatigue, auprès de la ménagère qui endort le nourrisson; là, dans un vis-à-vis intercepté par les figures précédentes, un garçonnet jouant du violon et sa sœur travaillant à une broderie.

Demandons, pour finir, à l'artiste lui-même la philosophie de son art, telle qu'il la formule, avec la parfaite conscience de son objectif et de ses moyens: « Je vous ai dit », m'écrivait-il récemment, « que la représentation du moment n'était pour moi qu'un exercice. La représentation du muscle m'apparaît aussi d'un intérêt très secondaire; le rythme m'intéresse plus et surtout l'expression de ce qu'il y a d'humana-

nité humble et inquiète dans les paysans, les ouvriers, les pêcheurs que je sculpte, en m'efforçant de trouver de grandes silhouettes, de beaux accents bien choisis et de beaux plans. Je m'attacherai de plus en plus à cette perfection de la plastique. Le sujet est bien peu de chose; en peinture, Chardin m'émeut plus, avec une nature morte, que Chenavard avec son histoire philosophique de l'humanité. »

Peut-on dire avec plus de justesse que la vertu de l'œuvre est dans la profondeur de l'émotion ressentie par l'artiste devant la Nature, éternel répertoire de beauté pour qui sait la respecter et la comprendre, bien plutôt que dans des illustrations ambitieuses, où l'art n'est que le déguisement de concepts abstraits, faits pour le livre ou la tribune? M. Bouchard, pour son compte, a su trouver dans la Nature, ardemment chérie, patiemment interrogée, tout à la fois l'objet et le mode d'expression de sa pensée. C'est à cette communion profonde qu'il faut faire honneur de ces « créations » d'un nouveau genre que sont des chefs-d'œuvre comme le monument aux victimes du ballon *République* et la statue de Pierre de Montereau.

HENRY MARCEL



CHARLES LE TÊMÉRAIRE  
STATUETTE EN BRONZE  
PAR M. H. BOUCHARD

(Appartient à M. le baron Grenier, Bruxelles.)

## PASTEUR PORTRAITISTE

---



PORTRAIT DE M<sup>lle</sup> HORTENSE PAREAU  
FILLE DU MAIRE D'ARBOIS  
PASTEL PAR LOUIS PASTEUR (1839)  
(Appartient à M<sup>me</sup> Félix Jeanté, Lons-le-Saulnier.)

On ignore généralement que Louis Pasteur fut dans sa jeunesse attiré par le dessin et la peinture au point d'y consacrer presque tous les loisirs de ses études scolaires et d'hésiter peut-être entre l'art et la science.

Le magnifique album<sup>1</sup> où M. René Vallery-Radot rassemble, après de longues et patientes recherches, vingt pastels, dessins ou lithographies<sup>2</sup> que Pasteur exécuta entre sa quatorzième et sa vingtième année, sera ouvert sans doute avec la curiosité respectueuse due à l'une des gloires les plus pures du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces essais d'un adolescent obscur méritent

une attention d'un autre ordre, proportionnée aux facultés sérieuses et profondes qui s'y révèlent ingénument.

En préservant de la ruine et de l'oubli des ouvrages épars qu'il ne fut pas toujours facile de découvrir, en les fixant grâce à la collaboration de M. André Marty dans de fidèles images, en les accompagnant du commentaire que lui seul pouvait écrire, M. Vallery-Radot

1. René Vallery-Radot, *Pasteur dessinateur et pastelliste (1836-1842)*. Publications André Marty, Emile Paul frères. Paris, 1912, in-f°. Tiré à cent exemplaires numérotés dont cinquante hors commerce.

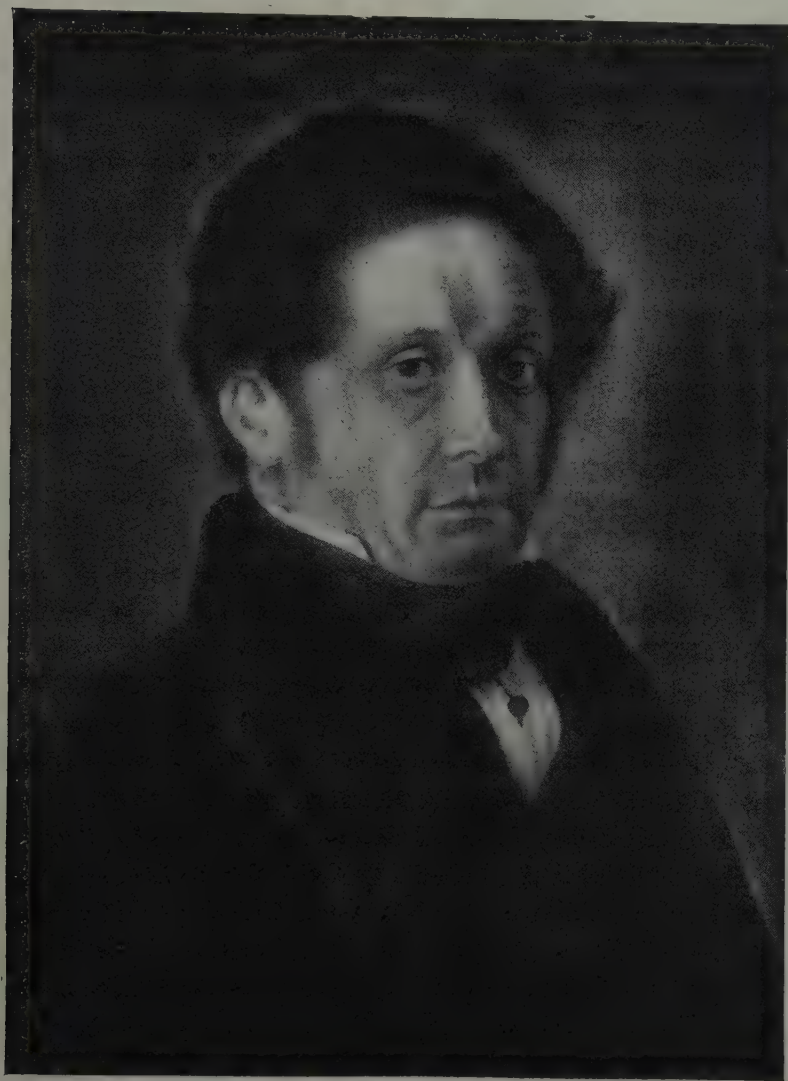
2. En plus des vingt portraits retrouvés et publiés par lui, M. Vallery-Radot en a vainement recherché sept ou huit autres dont l'existence est attestée par divers documents et qu'il faut considérer comme perdus.

accomplit un acte de piété, de justice et de goût, digne complément des travaux qu'il a consacrés à une illustre et chère mémoire. Il nous introduit dans l'intimité d'une maison où de modestes et persévérantes vertus préparent un fruit imprévu et merveilleux. Le ton discret de l'historiographe rend plus émouvante encore, pour nous qui savons ce que sera l'avenir, la figure d'un enfant docile, studieux, le plus souvent silencieux, et dont la réserve s'échappe en soudains enthousiasmes. Nous voyons comment cet enfant, élève du collège d'Arbois, devient le portraitiste de ses parents, puis des voisins et des amis qui entourent sa famille dans l'humble chef-lieu de canton franc-comtois. Là, rien ne semblait fait pour déterminer une vocation artistique. Cependant le père de Louis Pasteur était un homme grave et bon, un ignorant respectueux de toute supériorité intellectuelle. L'ancien sergent-major qui avait reçu la croix des mains de Napoléon pendant la campagne de France, devenu tanneur dans la bourgade natale, s'amusait le dimanche à dessiner ou à peindre de naïves images glorifiant la Grande Armée et son Empereur. Il ne s'étonna pas quand il vit un crayon entre les doigts de son fils, et ce fils, à défaut de directions positives, ne trouva pas un encouragement moins affectueux chez le brave homme qui avait la charge, trop souvent illusoire, d'enseigner le dessin aux petits campagnards, pensionnaires du collège.

M. Vallery-Radot nous apprend que Pasteur, alors qu'il finissait au collège de Besançon ses études, avait décoré la chambre qu'il occupait avec son camarade Jules Marcou : il avait représenté sur le mur une scène inspirée de *Childe Harold*. Cette composition a depuis longtemps disparu. Il est permis de croire qu'elle est une exception dans l'œuvre du jeune artiste. Les vingt-pastels, dessins ou lithographies<sup>1</sup> qui nous ont été conservés sont des portraits. Le plus ancien, où Louis Pasteur a retracé avec une naïve application les traits de sa mère, date de 1836. Le portraitiste avait treize ans. Malgré la raideur de l'attitude, il y a de la vie dans cette image qu'on sent véridique : la bonne dame a l'œil vif sous le bonnet tuyauté qu'un ruban serre sous le menton, tandis que son buste s'enveloppe d'un châle à carreaux. Le dessin très poussé, fait d'après Jules Marcou en 1842, est le dernier portrait exécuté par Pasteur. L'apprenti artiste entraît l'année suivante à l'École Normale. Il comprit qu'une autre vocation exigeait tout son temps et toutes ses forces. Le sacrifice fut sans restriction.

1. M. Henri Beraldi avait déjà signalé l'existence des lithographies de Pasteur dans son livre *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1890, t. X, p. 251.

Pasteur ne voulut pas continuer comme un divertissement d'amateur ce qu'il avait commencé en artiste. Il ne cessa pas de s'intéresser à l'art ; mais il ne toucha plus un crayon. C'est entre quinze et seize



PORTRAIT DU PÈRE DE PASTEUR, PASTEL PAR LOUIS PASTEUR (1838)

(Appartient à M<sup>me</sup> René Vallery-Radot.)

ans, à l'heure où sa volonté n'était pas encore fixée, qu'il fit les plus nombreux et les plus expressifs de ses portraits.

Quand on considère ces essais signés d'un nom à qui la gloire devait venir d'un autre horizon, il est impossible de ne pas penser,

par contraste, aux feuillets que le plus illustre poète du XIX<sup>e</sup> siècle balafré de taches et d'éclaboussures, en y jetant le surplus de ses fantaisies et de ses visions. Paysages où le chimérique et le réel tantôt se heurtent et tantôt se confondent, comme l'ombre et la lumière, étendues immenses, nuages, rayons, éclairs, arbres fatidiques qui gémissent ou menacent au bord des routes sous l'illumination glaciale de la lune, entassements de masures grimaçantes, cathédrales hérissées de pinacles et de flèches, — outre le plaisir de rêver à ce qui ne fut pas et de supposer un Victor Hugo peintre, une sorte de Turner français plus romantique encore que l'autre, les dessins du poète ne nous offrent-ils pas un apport plus solide, ne nous aident-ils pas à mieux reconnaître la source et le cours de son inspiration ? Je ne crois pas être dupe d'une illusion si j'assure que les essais artistiques de Pasteur ont une importance au moins aussi grande, peut-être même plus grande. Toute fougueuse et spontanée qu'en soit l'apparence, il y a du prémédité dans les dessins de Victor Hugo, une manière plus ou moins consciemment influencée par la poétique de l'écrivain et par l'attitude que celui-ci a prise dans la vie. Les plus caractéristiques et les plus beaux datent de la période qui va de la trentième à la cinquantième année. Ils représentent, — et c'est assez pour qu'ils nous intéressent, — le délasement favori d'un poète doué d'une imagination pittoresque, mais dont l'activité créatrice est tendue vers un autre objet. Entre les dessins de Victor Hugo et ceux de Pasteur, il y a la différence du jeu au travail. Le jeune collégien d'Arbois n'a presque pas quitté son village. Ses maîtres ne lui ont enseigné, ne pouvant davantage, que ces principes élémentaires, cette pratique du crayon, qu'ils transmettent uniformément à tant d'écoliers qui n'en feront jamais rien. Sa sincérité est absolue. Il ne sait pas que la science le prendra bientôt tout entier, et il se donne à l'art avec tout le sérieux de son caractère, avec toute l'énergie de sa volonté, avec toutes les facultés de son esprit. Ses camarades ne s'y trompaient pas. L'un d'eux, Jules Marcou, qui fut plus tard professeur de géologie à l'Université américaine de Cambridge, disait en rapportant les souvenirs de leur commune jeunesse : « Nous l'avons d'abord salué du nom d'artiste<sup>1</sup>. »

Sauf quelques caricatures et quelques figures de monstres, l'homme est presque absent des compositions de Victor Hugo<sup>2</sup>. Le

1. Valléry-Radot, *ibid.*, p. 45.

2. Voir Émile Bertaux, *Victor Hugo artiste*. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 495 et suiv., t. II, p. 146 et suiv.)

jeune Pasteur ne s'intéresse qu'à l'homme. Il poursuit la vérité humaine avec la même passion et par les mêmes méthodes qui seront bientôt les armes de son génie scientifique. Ce que ses portraits con-



PORTRAIT DE M. ERNEST BENOIST, NOTAIRE  
PASTEL PAR LOUIS PASTEUR (1839)

(Appartient à M<sup>me</sup> René Vallery-Radot.)

tiennent d'art n'est point appris : c'est ce qu'ajoute naturellement à la vérité une âme riche et profonde.

Sans autre souci que celui de l'exactitude, Pasteur représente un petit garçon de huit ans dans le costume bizarre dont ses parents l'affublent les jours de fête. Ce n'est pas seulement à cause du

chapeau de feutre orné d'une plume, de la collerette blanche et du justaucorps à manches bouffantes que ce charmant portrait fait penser aux effigies de jeunes princes que nous ont laissées les peintres français du xvr<sup>e</sup> siècle. Le portraitiste de seize ans ne connaît certes pas Clouet et il ne semble pas se soucier de savoir combien un portrait d'enfant est un ouvrage difficile. Il crayonne un pastel plein de naturel et de vie, auquel ne manque même pas cette singularité qui se rencontre souvent dans les productions des meilleurs artistes.

L'amour de la vérité inspire à cet écolier dépourvu d'expérience une sorte de réalisme qui n'est pas sans analogie avec celui des Primitifs. Mais, comme chez les Primitifs, ce réalisme vise à la vérité totale, à la vérité spirituelle et cachée aussi bien qu'à la vérité corporelle et apparente.

Le pastel est le moyen d'exécution préféré, moyen de dessinateur. La couleur n'est pas cherchée pour l'agrément qu'elle peut dispenser : on l'appelle seulement à l'appui de la vérité pour préciser un détail de costume, ici un châle à carreaux, là les boutons d'un habit bleu barbeau ou le collet brodé d'un uniforme. Un peintre de portraits peut se passer d'être un coloriste, s'il est curieux des diversités humaines, s'il a le goût du dessin scrupuleux et l'instinct du trait expressif. L'attention avec laquelle Louis Pasteur suit la ligne sinueuse d'une bouche, l'intérêt qu'il prend au pli d'une lèvre ou à l'irrégularité d'un visage décèlent le portraitiste né. A de telles qualités se joignent une intuition précoce et cette imagination, non moins nécessaire au savant qu'à l'artiste, qui transforme les données fournies par l'analyse en leur communiquant l'esprit et la vie.

Même quand on connaît la confiante tendresse qui unissait ce père et ce fils, et quand on sait dans quelles circonstances le portrait fut entrepris, à la veille d'une séparation péniblement acceptée par l'un comme par l'autre<sup>1</sup>, on s'émerveille qu'un enfant de quinze ans

1. Vallery-Radot, *ibid.*, p. 40. C'était en novembre 1838. On avait persuadé à Joseph Pasteur qu'il devait envoyer son fils à Paris. L'enfant suivrait les cours du lycée Saint-Louis et serait pensionnaire à l'institution Barbet, qui avait alors une grande renommée. Barbet était Franc-Comtois et accueillait bien ses compatriotes. La date du départ fut fixée. « Deux jours auparavant », ajoute M. Vallery-Radot, « Pasteur fit le portrait de son père. Il voulait, avant de partir, s'imprégner longtemps de ce regard profond et méditatif. A mesure que les crayons et les estompes se faisaient dociles à la main de l'enfant, une impression d'extrême mélancolie se répandait sur les traits du modèle. « Je me rappelle encore cette tristesse de mon père, » me disait Pasteur quarante ans plus tard, un jour que je regardais ce portrait... La séparation fut courte. Joseph Pasteur devina bientôt, par les lettres impatiemment attendues, que son fils

ait su donner à l'image de son père une expression complexe, presque pathétique, de tristesse, de fatigue et de bonté.

Sans y penser, le jeune Pasteur nous apporte un témoignage significatif sur ce qu'était dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle une bourgade provinciale. Nous voyons passer devant nos yeux les principaux acteurs qui occupent cette modeste scène : le maire, le notaire, le conservateur des hypothèques, le vieux tonnelier, un propriétaire de vignobles, la sœur Constance, puis des enfants, des jeunes filles,

des camarades de collège. Le notaire, avec ses yeux noirs, sa bouche sensuelle aux lèvres rasées, sa face ronde qu'entoure un collier de barbe brune, son large torse ceint d'un gilet blanc, est un personnage inoubliable. Le Franc-Comtois Courbet nous en a montré de cette sorte, avec un plus beau métier de peintre certes, mais non pas d'une vérité plus saisissante. On voit à la fille du maire un visage uni, des yeux bruns sympathiques, une bouche ferme et pleine : elle a un air de franchise, de santé calme, auquel des cheveux soigneusement coiffés et tirés au-dessus du front, des boucles d'oreilles en



PORTRAIT D'ENFANT  
PASTEL PAR LOUIS PASTEUR (1839)

Appartient à M<sup>me</sup> René Vallery-Radot.)

filigrane et un collier d'où pend une croix ajoutent une élégance un peu rustique. Le vénérable tonnelier, qui a mis son habit des dimanches, ressemble à Béranger. Le conservateur des hypothèques a un bel uniforme : digne, important, morose, sous sa couronne de cheveux blancs légers, on dirait un vieil amiral qui regrette la mer. Le riche vigneron est un bourgeois romantique ; il y a de la distinction, de la finesse dans toute sa personne, et un peu d'amertume à la

souffrait de son isolement à Paris : il partit et ramena l'enfant dans la maison paternelle. Louis rentra donc au collège d'Arbois et ne le quitta que vers la fin de l'année suivante pour se préparer à l'École Normale. Cette fois, il ne fut plus question de Paris. Besançon n'était pas loin d'Arbois, et le collège royal offrait à l'étudiant des ressources suffisantes.

Berlioz dans le pli de sa bouche. La sœur Constance, ancienne Clarisse de Poligny, avait au temps de la Révolution sauvé les reliques de la sainte fondatrice de son ordre. Elle garda ensuite dans la vie du siècle un costume et des habitudes presque monastiques. En 1839, elle est âgée de quatre-vingt-deux ans. On sent que le jeune artiste s'est appliqué respectueusement à rendre cette figure originale : il lui donne une expression d'austérité presque virile et d'abnégation, et comme une teinte de jansénisme qui rappelle certains portraits de Philippe de Champaigne.

Les circonstances de la vie moderne et la complexité sans cesse grandissante des métiers ne permettent plus guère, même au génie, d'exceller dans plusieurs domaines. Cependant il n'est pas d'homme supérieur dont l'esprit ne déborde la spécialité la plus noble. On évitera le ridicule de regretter que Pasteur ait sacrifié ses goûts d'artiste. Son exemple montre que l'art et la science ne s'opposent pas dans leurs principes, comme l'ont cru les faux savants et les artistes médiocres. La parcelle divine qui circule à travers l'esprit humain y est l'agent d'une secrète unité. Les portraits où le jeune écolier d'Arbois a mis tant de volonté, d'observation méditative et d'intuition, sont un prélude inattendu et pourtant logique à sa glorieuse carrière de savant.

PAUL JAMOT



---

Le Gérant : P. GIRARDOT.

---

PARIS — TYP PHILIPPE RENOUD.

**J. FÉRAL**

PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

**Édouard BOUET**

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

**MM. MANNHEIM**

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

**OBJETS D'ART**

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

**LOYS DELTEIL**

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 185

**L. ANDRÉ**

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

**RESTAURATION**

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

**HARO & C<sup>IE</sup>**

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1<sup>er</sup> Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

**TABLEAUX ANCIENS**

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

**F. KLEINBERGER**

9, Rue de l'Échelle, Paris

**R. CARRÉ**

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds  
et paravents anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

**GRAVURES HORS TEXTE**

DE LA

**Gazette des Beaux-Arts**

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la "GAZETTE" —

Vient de paraître

# Tables Générales

DES  
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES  
DE LA  
Gazette des Beaux-Arts  
(1859-1908)

PAR

**Charles DU BUS**

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

---

## TOME PREMIER TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

*Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.*

*Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.*

**Sous presse**

---

## TOME II TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

*Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.*

---

*Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs*  
*payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.*